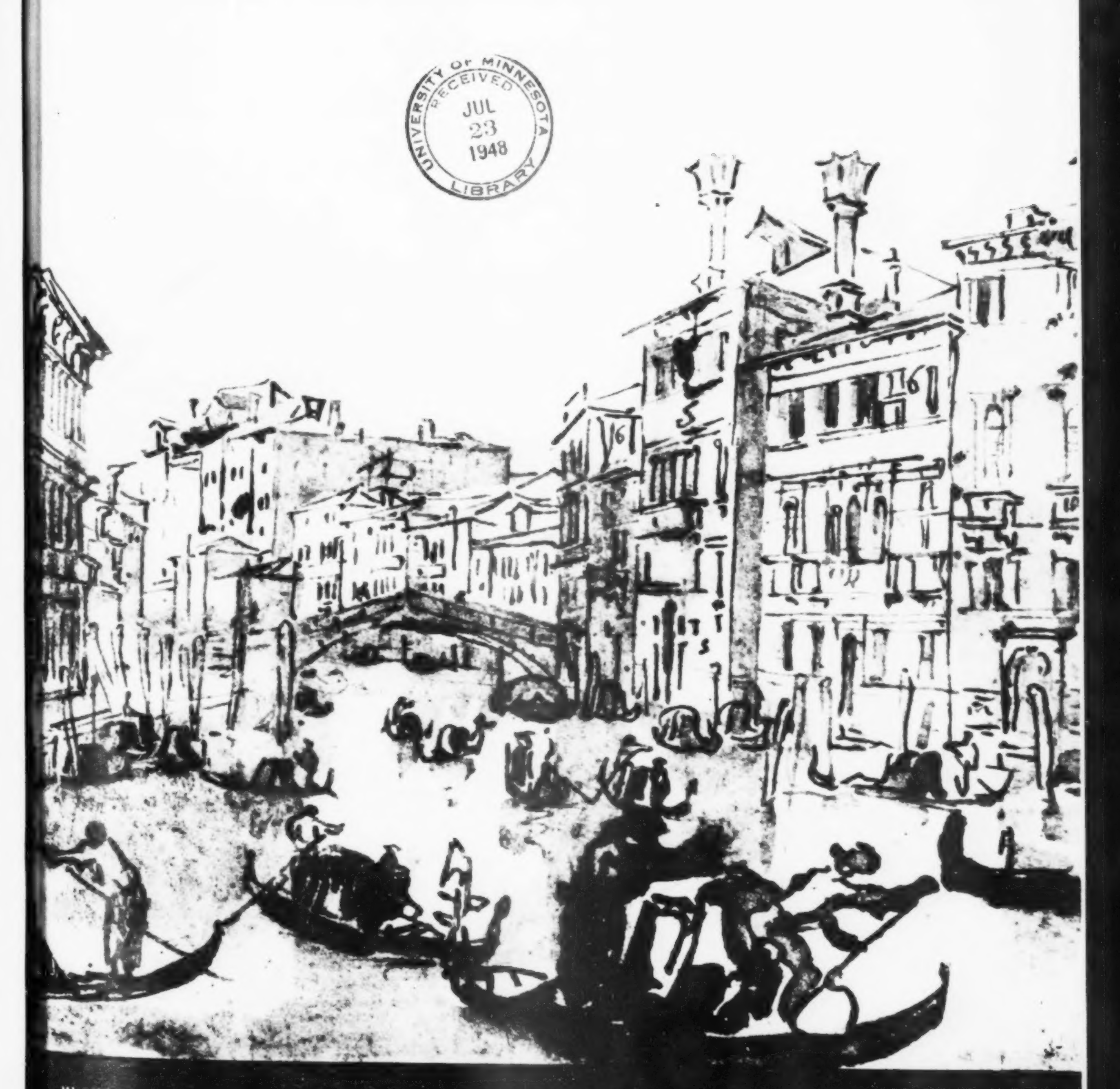
I · JAHR
1946-1947
HEFT 7

DAS KUNSTWERK

UNIVERSITY OF MINNESOTA
RECEIVED
JUL 23 1948
LIBRARY



WOLDEMAR · KLEIN · VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 7

Texte

Bilder

VERLAG WOLDEMAR KLEIN · BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46
Lizenz Nr. 170 DGAA INF/PR.

DAS KUNSTWERK

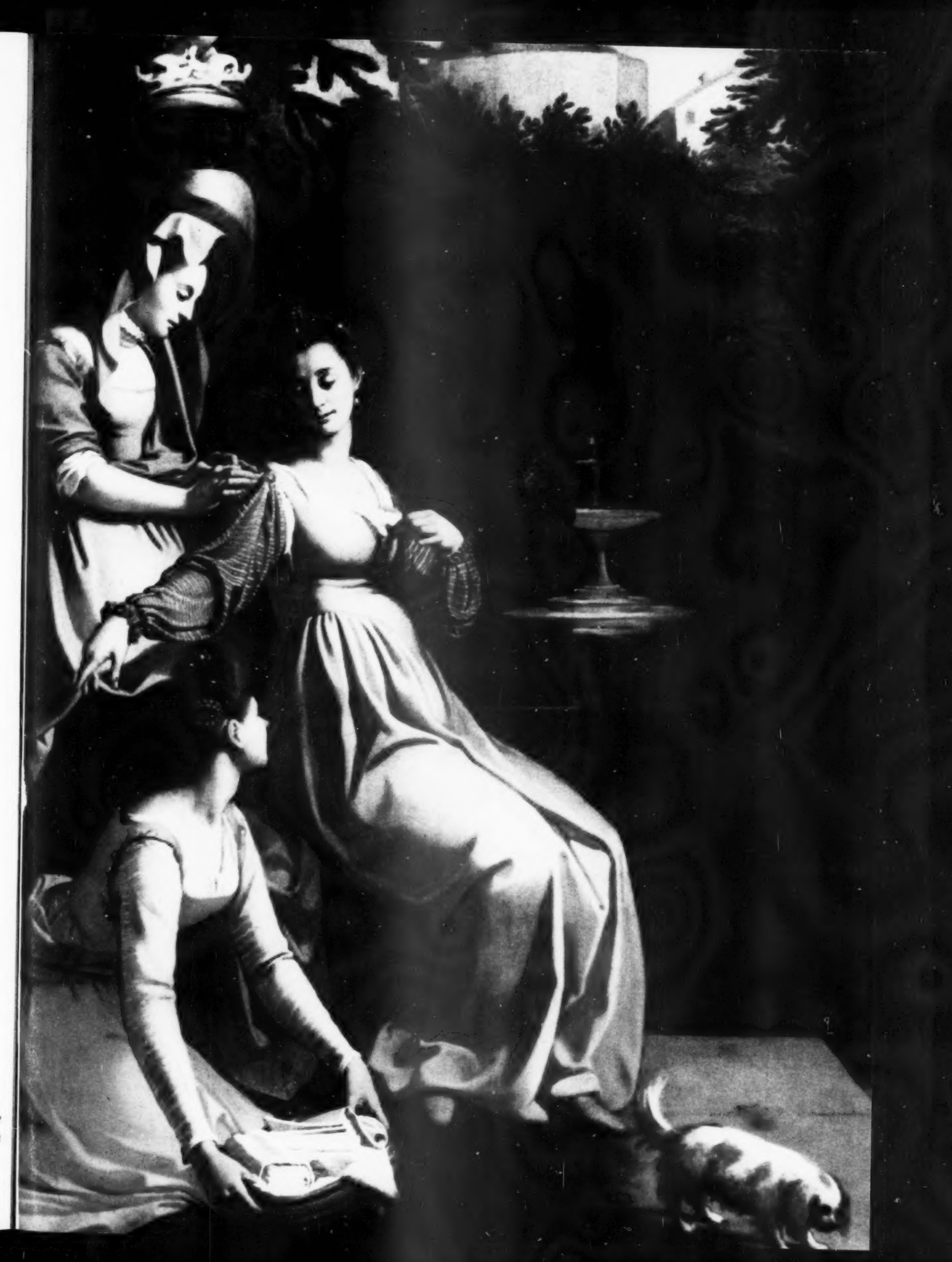
EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST



1. JAHR 1946/1947 HEFT 7

Jacopo da Empoli, Susanna im Bade
Kunsthistorisches Museum, Wien
(Farbaufnahme: Heddenhausen-Posse)



ade
ien



NICOLO GUARDI

APOLOGIE DER MALERISCHEN MALEREI

„Dämmerung — Zärtlichkeit des Raumes."
R. M. Rilke

„Wo Licht zu Schatten absteigt, spielt, nicht steht,
Gradweise stirbt und gradweis wieder lebt."
Dryden

Die malerische Malerei erreicht ihren Höhepunkt im siebzehnten Jahrhundert, schwingt im achtzehnten fort und erlebt im neunzehnten, nach dem zeichnerischen Interregnum des Klassizismus, noch einen wunderbaren Nachsommer, vor allem in Frankreich. Sie bildet die kostbarste Substanz der abendländischen Kunst. Während die formalen Äquivalente: Fläche und Linie konstitutive Merkmale der östlichen Kunst sind, zählen die plastischen und räumlichen Werte zum Wesenhaften der abendländischen. Diese Werte gegen die planimetrische Natur des Bildgrunds durchzusetzen, war eine Aufgabe, die vom Okzident in einem jahrhundertlangen Prozeß gelöst wurde. Am Anfang des Prozesses stand Giotto, der die maniera greca (Cimabue) überwand, indem er die in der Bildfläche schlummernden plastischen und räumlichen Kräfte zum Leben erweckte. Die nachgiotteske Generation — vor allem unter dem „reaktionären" Einfluß Sienas — vernachlässigte die Errungenschaften des Meisters der Arenakapelle. Erst Masaccio (Brancaccikapelle) entwickelte sie weiter; auf ihn bezog sich später die „Klassik" der Hochrenaissance, in der die von der Antike her stammende Freude des mittelmeerischen Menschen an der idealen Form plastischer Gestaltung ihr schönstes Fest feierte. Hingegen wurde das Problem der Raumgestaltung mit Hilfe der wissenschaftlichen Linearperspektive — la divina perspettiva! — vor allem von den Florentinern Filippo Brunellesco und Paolo Ucello vorangetrieben.

Die ganze, zwei Jahrhunderte umfassende Entwicklung von Giotto bis Michelangelo gehört noch zur Vorgeschichte der malerischen Malerei. Denn unter malerischer Malerei, unter Malerei im Vollsinne hat man die Vereinheitlichung von Raum und Körper vor allem durch Helldunkel und Tonwerte zu verstehen, die durch die technische Erfindung der Ölmalerei (Jan van Eyck — Antonello da Messina) ermöglicht worden ist. Nach Vasari wäre Lionardo der Erfinder des Helldunkels. Er ist es nicht. Als naturalistische Beobachtung findet man das Helldunkel bereits bei den Niederländern des fünfzehnten Jahrhunderts; als formales Mittel gebraucht es zuerst der Umbrer Piero della Francesca, der Stammvater jener plastisch gesinnten Maler, die den Gegensatz von Licht und Schatten in den Dienst kubischer Wirkung stellen: Caravaggio, Zurbaran, Georges Dumesnil de la Tour, Le Nain. Die Gruppe der barocken Helldunkelkubisten hat es jenen modernen „restaurativen" Malern besonders angetan, die nach der Phase des „gegenstandslosen" Kubismus wieder zum Gegenstand zurückgekehrt sind (Valori Plastici, Neue Sachlichkeit).

Für Lionardo steht nicht die „kubische" Funktion des Helldunkels im Vordergrund. Er verwendet vielmehr das Chiaroscuro, um durch „sachte Abstufung des Hellen zum Dunkeln" die Umrißlinien mit dem Raum zu verschmelzen. Indem er die Maler warnt, die Form mit Linien zu umreißen, da sie die Form vom Raum isolieren, distanziert er sich von dem florentinischen Credo: disegno fondamento dell' arte. Auch die florentinische Buntfärbigkeit verwirft er. „Wer Schatten vermeide", schreibt er in seinem Malerbuch, „verzichte auf den Beifall der Einsichtigen und mache es nur den Unwissenden recht, die bloß schöne Farben von den Gemälden verlangen." Gegen die Schönfarbigkeit haben sich fast alle Meister der malerischen Malerei ausgesprochen: Tizian, wenn er den Malern rät: „Beschmutze deine Farben!"; Tintoretto, wenn er Schwarz und Weiß — also eigentlich die Nichtfarben — als schönste Farben bezeichnet; und Rembrandt, der kein Färber sein wollte, sondern ein Maler. Die reine, volle „schöne" Farbe widerstrebt der Modellierung, die drängt zur Fläche, wirkt räumlich, be-

wegungslos und hart. „Der Farben harte Art zu brechen" (Sandrart), ist Aufgabe des malerischen Malers; er malt mit „gebrochenen" Farben, er verwendet eine konzentrierte Farbskala, die starke Farbenkontraste ausschließt. Letztlich neigt er zur Monochromie, wie vor allem die Alterswerke Tizians und Rembrandts zeigen.
Der Tonwertmaler kann selbst mit schmutzigen Grautönen farbige Wirkungen erzielen. Delacroix unterstützte einmal die in einer Tafelrunde Pariser Maler aufgestellte Behauptung, daß die großen Koloristen nicht die Lokalfarbe verwendeten, indem er sagte: „Das ist durchaus richtig. Hier ist zum Beispiel ein Ton," (er zeigte mit dem Finger auf den grauen schmutzigen Ton des Pfeffers), „nun gut, wenn man zu Paul Veronese sagte: ‚Male mir eine schöne blonde Frau, deren Fleisch den Ton da hat' — er würde sie malen und die Frau wäre eine Blondine."

*

„Nichts ist lächerlicher als der Allerweltsrat: Ahme die Natur nach! Beim Teufel, ja! Es fragt sich nur: Wie weit?" *Stendhal*

Die malerische Malerei ist — bei aller vertieften Naturbeobachtung — nicht imitatio (Wirklichkeitsnachahmung), sondern visio (Wahrheitsschau).
Die Erkenntnis Hegels, daß die „Magie in der Wirkung des Kolorits erst auftreten könne, wenn sich die Substanzialität der Gegenstände verflüchtige und die Geistigkeit in die Behandlung der Färbung eintrete" dringt tief in das Wesen der malerischen Malerei ein. Malerische Malerei ist spiritualisierte Sinnlichkeit, vergeistigte Natur, geträumte Realität. Sie erlebt die Dinge mit intensivster Sinnlichkeit und stellt sie doch wieder in Frage. Sie gibt sich der Endlichkeit liebend hin und fühlt doch zutiefst, daß alles Endliche nur Gleichnis ist, nicht des Ewigen (wie im theozentrischen Mittelalter), sondern des Unendlichen (im kopernikanischen Sinne) und der pantheistischen Alleinheit.
Sie weiß um das Ephemere der Dinge, aber sie verklärt sie.
Das Unbestimmte liegt ihr am Herzen, darum liebt sie die Stunden der Dämmerung: Morgen und Abend. Alles was sich dem Ende zuneigt, erfüllt sie mit süßer Wehmut: darum liebt sie den Herbst und das Alter. Das Ruhende, Entspannte, Lautlose, Absichtslose entspricht ihrem Wesen: darum verwandelt sie das Bild gerne ins „Stillebenhafte".
Zu ihrem Zauberreich gehören das Rätselhafte, Unergründliche, Unsagbare.
Zwischen Traum und Wirklichkeit treibt sie ihr beseligend schwermütiges Spiel.

*

„Plus c'est plat, plus c'est beau."

Der Drang nach Entgegenständlichung (Licht, Luft und Raum sind ja die eigentlichen „Gegenstände" der malerischen Malerei), das geheime Verlangen nach Chimäre führt bei dem „Romantiker" William Turner und bei den Impressionisten zur Auflösung des überlieferten Bilderorganismus. Bei den Impressionisten und Neoimpressionisten verzehrt das Sonnenlicht die „Realität" — was bleibt, ist eine zitternde Fata Morgana, ein flimmernder Schleier, gewebt aus farbigen Lichtpartikeln. Verbannt sind die raum- und körperbildenden Schatten. Die Malerei kehrt zur Fläche zurück, nicht ohne Einfluß des Ostens, der durch das Beispiel des japanischen Farbenholzschnittes die Impressionisten für die farbige Fläche begeistert.
Cézanne, der Poussin auf der Grundlage der Natur erneuern will, und Renoir, der den Japonismus verabscheut und den Barock gleichsam resümiert, versuchen die europäische Tradition der integralen Malerei zu retten.
Ihnen gegenüber stehen Gauguin und van Gogh als radikale Verfechter von Fläche und Farbe.
Matisse, das Haupt des Fauvismus, verwandelt vollends Interieurs und Stilleben in Teppiche von orientalischer Farbenfreudigkeit, die man primitiv nennnen möchte, wenn sie nicht differenzierter Ausdruck eines verfeinerten Spätzustandes wäre.
Die kubistische Gegenbewegung, von gewissen Tendenzen Cézannes ausgehend, zerstückt Menschen und Dinge, um ihre Teile demiurgisch nach dem Ebenbild der Maschine zusammenzusetzen.
Der Surrealismus endlich flüchtet in den Traum, aber es ist der Alptraum eines den Dämonen verfallenden Menschentums.

*

Wird es wieder eine malerische Malerei geben?
Man könnte auch fragen, ob es den europäischen homo humanus wieder geben werde. *Leopold Zahn*



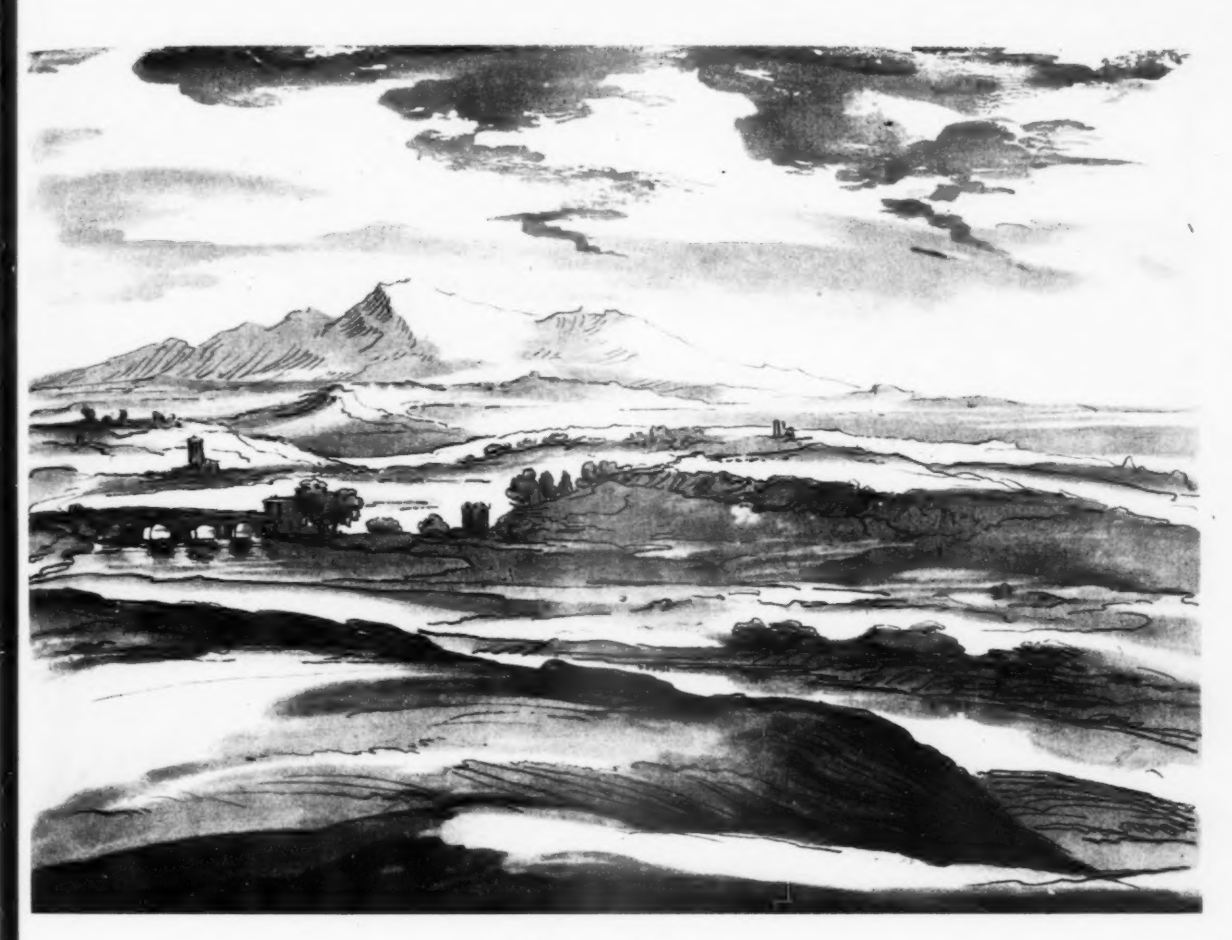
CLAUDE LORRAIN.



CLAUDE LORRAIN

CLAUDE LORRAINS LEBEN

Claude Gellée wurde im Jahre 1600 im Dorfe Chamagne bei Mirecourt in der Nähe von Toul geboren. Seine Heimat lag im französischen Sprachgebiet, aber als Lothringer unterschied er sich von den Franzosen, und in Rom nannte man ihn nach seiner Herkunft nur le Lorrain, bis dieser Beiname seinen Familiennamen verdrängte. Claude hat Paris nie gesehen. In einfachen Verhältnissen wuchs er auf dem Lande auf.



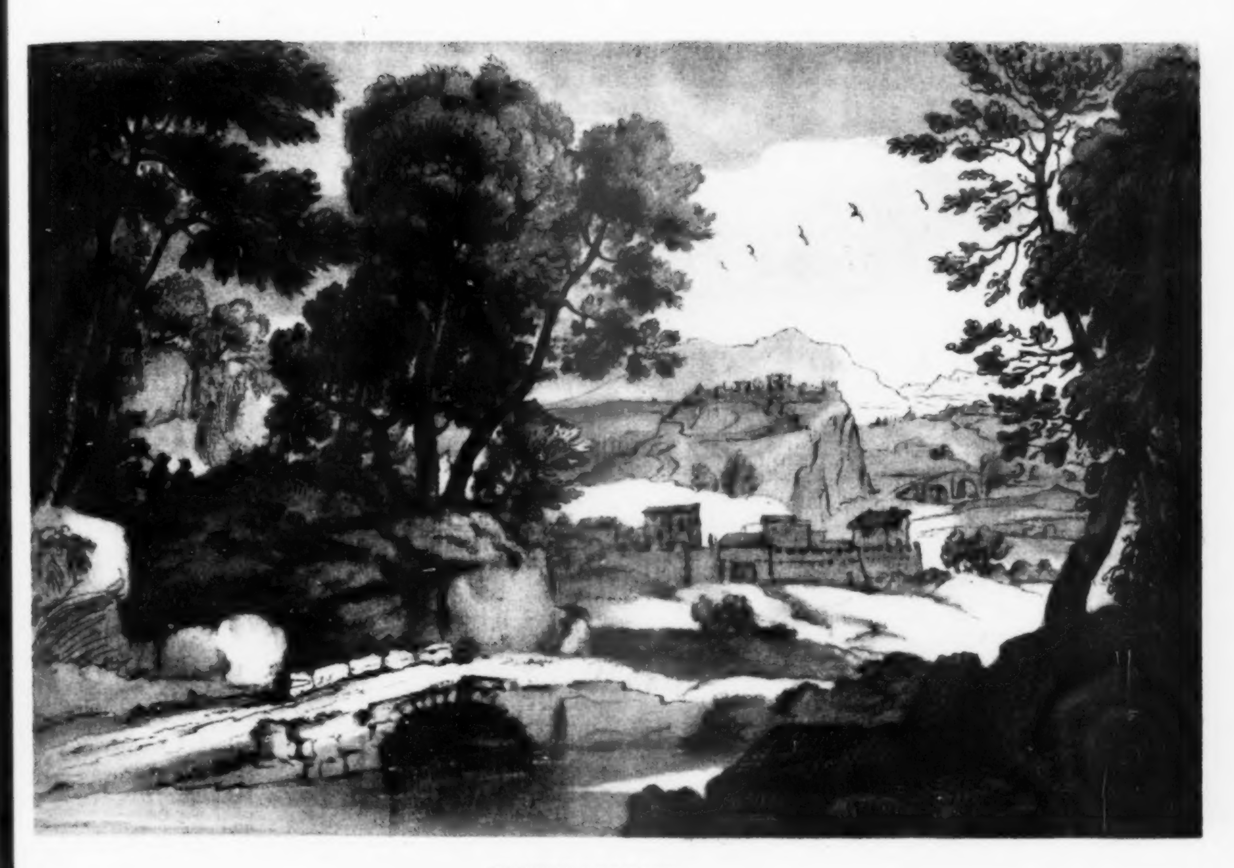
CLAUDE LORRAIN

Er sollte wie so viele seiner Landsleute Zuckerbäcker werden, und schon im Alter von 14 Jahren wanderte er zu seiner Ausbildung nach Rom. Hier aber meldete sich seine künstlerische Begabung, und er begann zu zeichnen und zu malen. Sein Lehrer war Agostino Tassi, der hauptsächlich Architekturszenerien für Paläste und Villen malte. Zwei Jahre war Claude auch in Neapel bei einem Maler Goffredi tätig. —



CLAUDE LORRAIN

Als der junge Künstler in Rom in Schwierigkeiten geriet, verließ er 1625 die Stadt, wanderte über Venedig und Bayern nach Nancy, wo er unter dem einheimischen Meister Claude Deruet arbeitete, ohne aber seine Befriedigung zu finden. Im Jahre 1627 kehrte Claude Lorrain wieder nach Rom zurück und blieb nun dauernd im Süden. Sein Leben verlief seither in ruhigen Bahnen und führte ihn zu schönen Erfolgen.



CLAUDE LORRAIN

Doch melden keine Briefe und keine Überlieferungen Besonderes über seine Persönlichkeit und seine Bildung. Er lebte nur der Naturbetrachtung und seinen Bildern. Französische und spanische, englische und deutsche Fürsten und Adelige bewarben sich um seine Werke. In hohem Alter starb Claude Lorrain im November 1862, und er wurde in S. Trinita dei Monti beigesetzt. *Ulrich Christoffel*

GOETHE ÜBER CLAUDE LORRAIN

Freitag, den 10. April 1829

„In der Erwartung der Suppe will ich Ihnen indes eine Erquickung der Augen geben." Mit diesen freundlichen Worten legte Goethe mir einen Band vor mit Landschaften von Claude Lorrain.

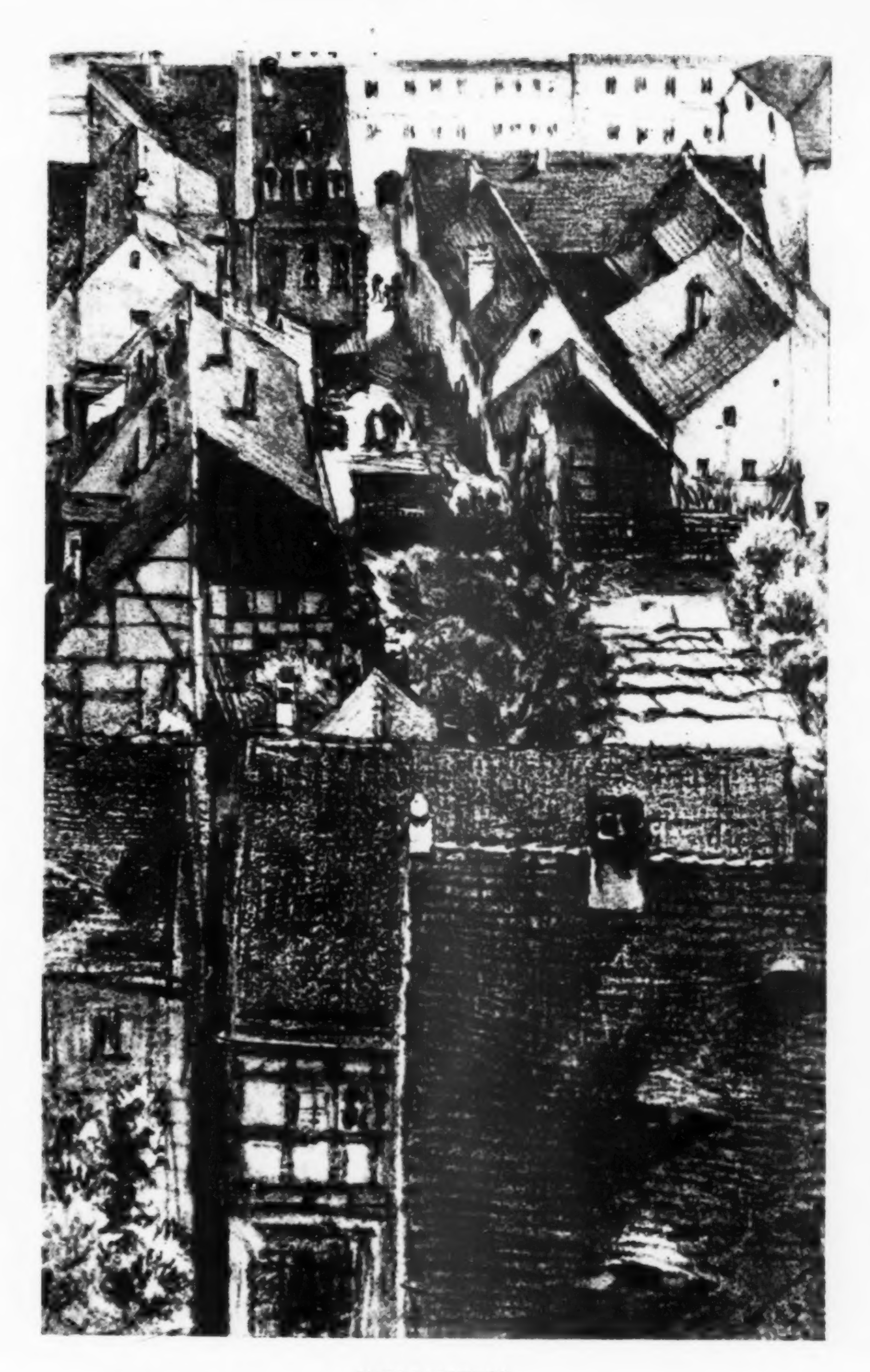
Es waren die ersten, die ich von diesem großen Meister gesehen. Der Eindruck war außerordentlich, und mein Erstaunen und Entzücken stieg, sowie ich ein folgendes und abermals folgendes Blatt umwendete. Die Gewalt der schattigen Massen hüben und drüben, nicht weniger das mächtige Sonnenlicht aus dem Hintergrunde hervor in der Luft und dessen Widerglanz im Wasser, woraus denn immer die große Klarheit und Entschiedenheit des Eindrucks hervorging, empfand ich als stets wiederkehrende Kunstmaxime des großen Meisters. So auch hatte ich mit Freude zu bewundern, wie jedes Bild durch und durch eine kleine Welt für sich ausmachte, in der nichts existierte, was nicht der herrschenden Stimmung gemäß war und sie beförderte. War es ein Seehafen mit ruhenden Schiffen, tätigen Fischern und dem Wasser angrenzenden Prachtgebäuden; war es eine einsame, dürftige Hügelgegend mit naschenden Ziegen, kleinem Bach und Brücke, etwas Buschwerk und schattigem Baum, worunter ein ruhender Hirte die Schalmei bläst; oder war es eine tieferliegende Bruchgegend mit stagnierendem Wasser, das bei mächtiger Sommerwärme die Empfindung behaglicher Kühle gibt, immer war das Bild durch und durch eins, nirgends die Spur von etwas Fremdem, das nicht zu diesem Element gehörte.

„Da sehen Sie einmal einen vollkommenen Menschen," sagte Goethe, „der schön gedacht und empfunden hat, und in dessen Gemüt eine Welt lag, wie man sie nicht leicht irgendwo draußen antrifft. — Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich."

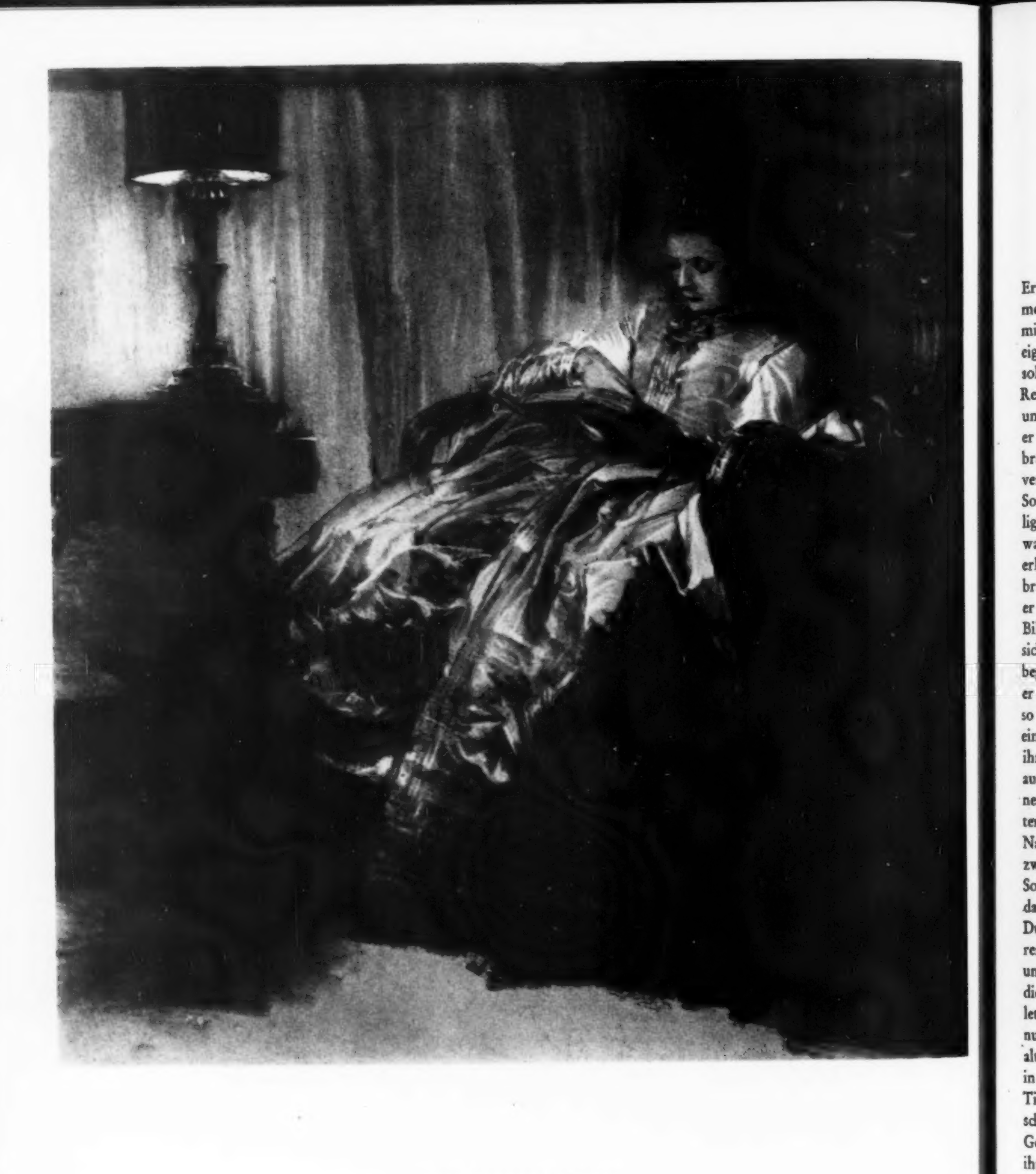
„Ich dächte," sagte ich, „das wäre ein gutes Wort, und zwar ebenso gültig in der Poesie wie in den bildenden Künsten." „Ich sollte meinen," sagte Goethe.

„Indessen", fuhr er fort, „wäre es wohl besser, Sie sparten sich den ferneren Genuß des trefflichen Claude zum Nachtisch, denn die Bilder sind wirklich zu gut, um viele davon hintereinander zu sehen." „Ich fühle so," sagte ich, „denn mich wandelt jedesmal eine gewisse Furcht an, wenn ich das folgende Blatt umwenden will. Es ist eine Furcht eigener Art, die ich vor diesem Schönen empfinde, so wie es uns wohl mit einem trefflichen Buche geht, wo gehäufte kostbare Stellen uns nötigen, innezuhalten, und wir nur mit einem gewissen Zaudern weitergehen."





ADOLF MENZEL



ADOLF MENZEL, LESENDE

DER SOHN DES GENIUS

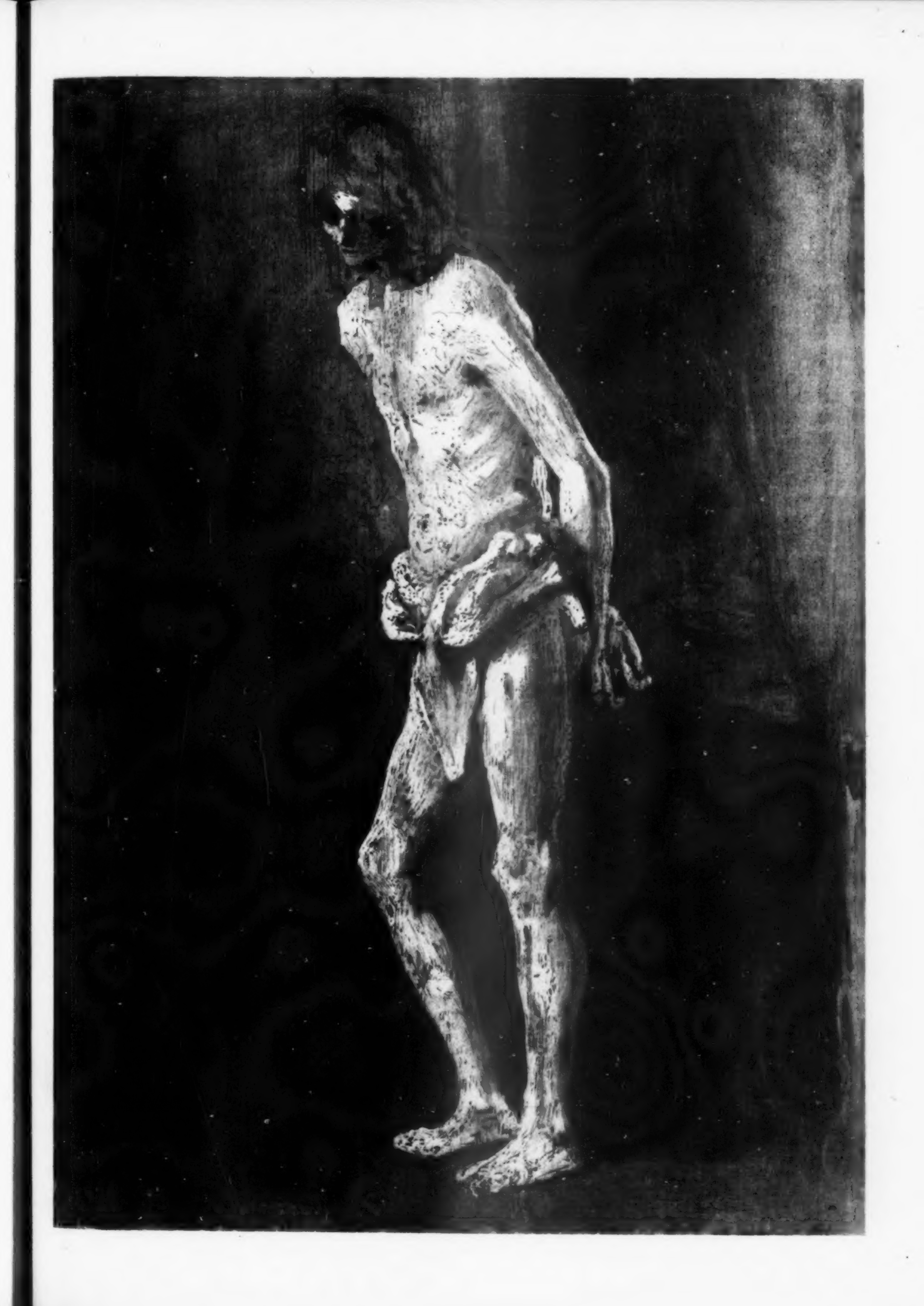
Er war der Sohn, weiter nichts, es war ihm versagt, mehr zu sein — gar: er selbst zu sein, ein Mensch mit einem aufsteigenden Leben, einem Ziel, das mit eigener Kraft zu erreichen gewesen wäre: da er einen solchen Vater hatte. Er hieß Titus, und sein Vater war Rembrandt. Er konnte nicht mehr sein als sein Sohn; und als er verstand, wen er zum Vater hatte, beschied er sich und war nun Titus, den wir im Leben Rembrandts gewahren als einen kleinen, ein zartes Licht verbreitenden Stern, der in stillem Gehorsam die Sonne umkreist, der er entsprang, damit sie nicht völlig allein sei. Wir schauen auf Rembrandt, unverwandt, aber wir bemerken eines Tages auch Titus und erkennen wohl, daß er sich opferte; daß, wenn Rembrandt sein ganzes Dasein, alles, was er hatte und was er war, in sein dunkles Werk preßte und sich seinen Bildern gab, daß es einige Menschen gab, die wiederum sich zum Opfer brachten, die ohne Klage, ohne Aufbegehren ihr Leben zum Grund machten, auf dem er stehen konnte; er wäre sonst vielleicht gestürzt, — so wie in alten Zeiten etwas Lebendiges in die Brücken eingemauert wurde, damit sie nicht einbrächen —, die ihn, ohne auch nur einen Blick von ihm zu wenden, auch nur einen Schritt von ihm weg zu tun, auf seinem Gang begleiteten, der sich von einem bestimmten Augenblick an als ein Gang durch endlos dauernde Nacht erwies. Einige Menschen — ganz genau gesagt: zwei; zwei Gefolgsleute: Titus und Hendrickje, der Sohn und die Gefährtin. Es war ihnen vorgeschrieben, daß sie ihn zuletzt allein lassen mußten in seiner Dunkelheit, daß sie vor ihm starben. Ihre Leben waren ausgelebt — nicht von ihnen, sondern von ihm, und ermattet von der Anstrengung, dem Genius zu dienen, legten sie sich hin, um zu sterben. Aber ihr letzter Blick enthielt Liebe und Sorge um ihn, der nun vollends, frei von jeder Bindung, ein einsamer alter Adler wurde, der seine goldenen, traurigen Rufe in die Nacht warf.

Titus — der Sohn Rembrandts. Wir wissen es schon: um die Söhne des Genius schwebt ein trauriges Geheimnis. Die mächtigen Väter verbrauchen die Kraft ihrer Kinder, ehe sie geboren sind; sie reißen alles Licht an sich — in ihr Werk, denn das Werk sind sie — und lassen dem Erben nur ein zartes Verdämmern, einen schwermütigen Untergang. Die Söhne des Genius gleichen Gestirnen, die sich aus dem rasenden Lauf einer Ursonne lösen. Stoff von ihrem Stoff; aber sie haben kein Leben aus eigner Glut, und wenn die Sonne, deren Söhne sie sind, erlischt, ist ihnen im schönsten Fall noch ein zartes Nachglühen zu eigen; dann erlöschen auch sie, als wären sie nie gewesen, Träger eines Namens, dem sie nichts hinzufügen konnten als einen frühen Tod nach einem vertanen Leben. Einem nur war es gestattet, diesen Namen zu einem Sternennamen zu erheben: ihrem Vater. Es ist, als räche sich der Durchschnitt des Lebens an der maßlosen Übertreibung, die der Genius darstellt, indem er ihm das Menschliche versagt: den Sohn, der das Erbe aufbaut und erweitert. Der Genius hat keinen Erben. Wer Werk sagt, sagt Opfer, und der Genius muß es ganz tun, ohne einen Rest. So wird auch der Sohn geopfert, ehe er da ist, und die Kraft, die er haben müßte, um ein Eigener zu sein, seinem Leben voraus in das Werk getan. Wie sollten diese Söhne auch mehr sein können als ein solcher Vater? Sie sind von ihm verzehrt, ehe sie das erste Kinderwort lallen, und Absinkende schon vor ihrem ersten Schritt. Wie hätte der Herzog von Reichstadt auf irgendeine Weise seinen Vater, der Napoleon hieß, erreichen oder übertreffen können? Es blieb ihm nur, in einem goldenen Käfig zu verdämmern, ein junger Falke, der keinen Schnabel und keine Fänge hatte, und der Sohn Goethes, dieser unselig Taumelnde, — was konnte ihm anderes beschieden sein, als daß die Flamme seines kraftlosen Ehrgeizes in einem Grab an der Cestius-Pyramide in Rom erlosch, — ehe der Vater fortgegangen war . . . Könnten wir uns denken, daß ein Sohn Michelangelos, ein Sohn Dantes oder Lionardos auch ihren Namen an den Sternenhimmel der Unsterblichkeit geschlagen hätten, dicht neben dem Namen des Vaters? Die Söhne des Genius sind traurige Brüder des Ikarus; aber sie steigen nicht einmal wie dieser zur Sonne auf, sie stürzen nicht einmal; sie gleiten in das Nichts und hinterlassen keine Spur.

Titus aber ist der erste unter diesen Söhnen, der größte, der zarteste, — so wie Hendrickje die erste unter den Gefährtinnen, die der Genius sich auswählte. Titus begann sein Leben im Herbst 1641; im September 1668 erlosch er, ohne jemals strahlend geleuchtet zu haben, nach siebenundzwanzig Jahren, ein Jüngling, dessen Werk die Liebe zu seinem Vater war. Er war vollendet; diesem Leben, das sich als eine einzige Gefolgschaft aus der Dämmerung in die Nacht darstellt, war nichts hinzuzufügen. Seine Seele war von den schwarzen Wassern der Trauer und der Müdigkeit erfüllt. Wir wissen es, und Rembrandt vor allen andern wußte, wer dieser Sohn war. Wir erinnern uns an einige der Bildnisse des Titus. Wir betrachten den wundervollen Lesenden, der in Wien hängt, dieses Bild aller Lesenden, des völligen Eingesunkenseins in das Geheimnis der Bücher und zugleich ein Bildnis der Trauer, einer nobel verschwiegenen, gleichwohl spürbaren Melancholie. Wer ist er? Nur ein lesender Knabe, dem der Sohn des Malers Modell stand, — nicht ein Prinz vielleicht, von fünfzehn Jahren, — der vielleicht Hamlet heißt? Und der Titus, den wir auf dem Bilde der Minerva oder des Mars gewahren — ein seltsamer Kriegsgott, verfangen im Gewölk der Schwermut. Rembrandt sieht den Sohn, diesen einzigen, der ihm geblieben ist, er sieht die äußere und innere Verfassung des Knaben, der ihm alles ist und zu allem dient: Joseph, Tobias, Christus das Kind oder ein Gott. Er zieht ihn in seine Nacht und läßt darin sein Antlitz schimmern wie einen traurigen Stern. Dieser Titus hat keine Jugend. Mit fünfzehn Jahren scheint er alles zu wissen, und so, mit dem ganzen Wissen um das Unabwendbare seines Schwindens, seines Verfalls malt ihn der Vater, dieser mächtige Verwandler, sobald er nur mit dem Pinsel die Leinwand berührt. Und warum sollten wir nicht annehmen, daß Titus als Knabe schon viel mehr weiß als das, was seinem Alter zukommt; daß er wie ein Mann leidet, als er noch durch die Gefilde der Jugend geht?

Er hatte Geschwister; vier oder fünf, sagt man, aber er kannte sie nicht; sie hatten kaum das Licht der Welt gegrüßt und gingen schon wieder, zwei kleine Cornelien, ein kleiner Rumbartus. Der Vater ließ sie nicht leben. Auch die Mutter kannte Titus nicht. Saskia starb im Juni 1642. Später sah der Sohn seine Mutter wieder auf den Bildern, die Rembrandt gemalt hatte, er sah sie in ihrer zarten Schönheit, was sie für Augen gehabt hatte, was für einen Mund. Er war ein Kind und lebte sich in die Welt, als die Mutter erlosch, als der Vater zum ersten Male erfuhr, was es heißt, nicht nach dem Wunsch des Auftraggebers gearbeitet zu haben. Er war ein Kind, ganz unten am Grunde seiner Kindheit, als Rembrandt die „Nachtwache" malte, mit dem er seine Loslösung von der Gesellschaft begann. Der Vater durchstreifte die wolkenvolle Ebene vor den Toren von Amsterdam und entdeckte die Landschaft; sein kleiner Sohn lag in der Wiege im öden Haus an der St. Antonies-Breestraat und entdeckte seine Welt: das Licht, das durch die Fenster fiel, die Stimme, die in seinen Schlaf kam; die Hände, die ihn aus dem Lager hoben und vor ein lachendes Gesicht brachten. Er lernte begreifen, daß die polternde Stimme zu der Amme, zur Ziehmutter gehörte, zu Geertje Dircks, der Trompeterwitwe, die Rembrandt nach Saskias Tod in sein Haus genommen hatte. Der Vater war oft nicht da, das wußte er dann auch, aber erst viel später konnte er begreifen, daß der Vater das Haus, diese Höhle des Todes, meiden wollte. Der Vater: das war zuweilen ein zartes Streicheln über seinen Kopf; das war auch eine zornige Stimme, die mit dem Zorn von Geertje zusammengeriet. Titus gewann sich die Welt des Hauses, die Stuben, in denen Rembrandt in den Jahren des Glükkes den Glanz der Ferne aufgespeichert hatte, unzählige schimmernde Schätze und Nichtigkeiten, und er fand sich eines Tages in einem Raum, in dem es ganz anders roch als in der dämmerigen Küche, in der die Amme waltete und dann, zu ihrer Hilfe, die junge Magd Hendrickje Stoffels, mit der er so gern spielte. Hier standen Bilder, und auf allen waren Menschen, wirkliche Menschen, die nur so merkwürdig stumm waren und in der Dämmerung verweilten. Der Fremde dort im schönen, bunten Rock, der so still vor dem Spiegel stand und dann wieder seine Hand auf einer großen weißen Fläche bewegte, — wer war es? Ach, es war ja der Vater. Warum hat er sich so verkleidet? Und ein andermal holte ihn der Vater aus der Küche, trug ihn in diesen seltsamen Raum und bedeutete ihm, sich still zu verhalten; er rief wohl auch Hendrickje, die Magd kam durch den Flur gelaufen — nun mußten sie beide still sein, und der Vater malte sie. Titus war vielleicht vier Jahre alt, als Hendrickje in das Haus kam, sechs Jahre als Rembrandt von der Verwandtschaft Saskias gezwungen wurde, ein Verzeichnis des Besitzes anzulegen, der ihm und der Ver-

Rembrandt van Rijn, Titus als Modell zur Studie einer Geißelung, Köln



storbenen gemeinsam gehört hatte, — um des Sohnes willen. Veränderungen gingen im Haus vor sich. Der Knabe sah, daß die Ziehmutter nicht mehr freundlich war, zu ihm schon, aber nicht zum Vater, am wenigsten zu Hendrickje. Er konnte nicht verstehen, um was ihr Zorn ging, und selbst wenn es ihm einer erklärt haben würde, er hätte es nicht verstehen können, er lebte in seiner Kindheit wie am Grunde eines Meeres, zu dem der zornige Schwall der oberen Woge nicht hinabdringt.

Dann war die Ziehmutter nicht mehr im Hause; nie kam sie zurück. Hendrickje mochte ihm, der nun neun Jahre alt war, sagen: Geertje Dircks ist im „tuchthuis" in Gouda, in einem Spital; sie ist alt, sie konnte nicht mehr hierbleiben, dein Vater sorgt für sie. Und langsam entglitt sie seinem Leben. Er hatte seine Freuden, ganz gewiß; wo wäre die Trübseligkeit, in der ein Kind nicht einen Lichtstrahl auffinge, — und dann war immer Hendrickje da, die immerfort Gute. Geertje Dircks war fortgegangen; dafür traten andere in die Stube ein, der Onkel Adrian und seine Frau, Rembrandts Bruder und Schwägerin, stille, bekümmerte Menschen, — Untergehende, die das rechte Haus aufsuchten, dieses Haus des Unterganges. Vielleicht lebte Titus früh in ein Ahnen alles dessen hinein, was in dem Hause geschah und wodurch es von allen Häusern der Stadt weit abgerückt wurde: daß Hendrickje die Frau seines Vaters war und nicht seine Frau . . ., er hat es gehört, auf der Straße ist es ihm vielleicht zugeflogen aus hämischem Munde, daß sie vor den Kirchenrat geladen und vom Tische des Herrn ausgeschlossen worden war; er hat die Stunde erlebt und nicht vergessen, in der Hendrickje mit blassem Gesicht von jener unbarmherzigen Sitzung heimkam, er hatte ihr Weinen gehört. Er hat weiter aus fremden, harten Stimmen gehört, daß sein Vater die Schulden nicht bezahlen kann, die auf dem Hause lasten wie ein Gebirge.

Alles drang in seine zarte Seele ein und brachte ihr Wunden bei, in einem Alter, in dem Kinder durch ihre Kindheit streifen wie über eine Wiese im Sonnenschein. Er erlebte, daß plötzlich eine neue Stimme im Hause ertönte, daß von einer kleinen Cornelia die Rede war. Dann verstummte die Stimme, und auch Hendrickjes erste Tochter war gestorben. Bald danach lag wieder eine winzige Cornelia in der Wiege, in der er gelegen hatte, und sie blieb, sie wurde seine Schwester. Die volle Wucht der Stöße, die die Gesellschaft gegen den Maler Rembrandt richtete als gegen einen Mann, der seine Schulden nicht bezahlen konnte und das Erbe seines Sohnes aufbrauchte, konnte ihn nicht treffen, aber er begriff wohl, daß etwas Besonderes geschehen sein mußte, als Rembrandt am 4. Dezember 1657 aus dem Haus an der Breestraat gewiesen wurde und in die Herberge zu „Keyzerskron" an der Kaverstraat zog, — als der Besitz versteigert wurde, all die Herrlichkeiten, mit denen er gespielt hatte, all die Tücher, Helme, Speere aus fernen, fremden Ländern. Da war Titus siebzehn Jahre alt, und aus dem dunklen Ahnen um den Zusammenbruch war ein Wissen geworden, daß das, was an so drückenden, dunklen Ereignissen geschah, nicht zufällig auf den Vater niederstürzte, sondern daß irgendwer — aber wer war es? Die Gläubiger allein? — es darauf abzielten, dem Maler die Hand zu lähmen, das Herz zu beschweren, damit er die dunkle Herrlichkeit seiner Bilder nicht mehr erschaffen konnte. Daß das Haus an der Breestraat bei der zweiten Versteigerung einem Schuster zugeschlagen wurde, war zu verstehen; daß Rembrandt mit seinen Bildern haften sollte, auch mit den künftigen, bis die Schulden gelöscht seien, — das war unmöglich. Er wußte: Sein Vater war mehr als alle, auch als die reichen Handelsherren und Kaufleute. Er wußte es, wenn er in der Werkstatt saß und der Vater ihn malte, immer wieder, als Modell zu den Bildern aus dem Alten Testament, wenn die Werdestille von der Leinwand zu ihm strömte. Sein Vater war ein Einziger. Er durfte sich in den Schlingen, die sie ihm stellten, nicht verstricken. Er mußte zu ihm halten, was auch die Verwandtschaft seiner Mutter und das Waisengericht dazu sagen mochte. In dieser Liebe gab es kein Schwanken.

Titus und Hendrickje waren es, die Rembrandt es ermöglichten, bei seiner Arbeit zu bleiben, in der die Nacht immer tiefer, die Schwermut immer dunkler wurde und das Gold wie ein neues Element immer goldener leuchtete. Der Neunzehnjährige und die Frau, die jetzt fünfunddreißig sein mochte und der es versagt war, bis an das Ende ihrer Tage, vor der Welt die Frau Rembrandts zu heißen, — sie beide schlossen einen Vertrag, durch den sie Rembrandt davor schützen wollten, seine Bilder an die Gläubiger auszuliefern. Sie gründeten eine „Kompagnie, ingleichen Abdrucken hiervon, Raritäten mit allem Zubehör . . . Auch die Haushaltung ist von beiden halb und halb eingegangen worden, während der Maler



Rembrandt van Rijn nicht den mindesten Anteil an diesem Unternehmen haben soll, ihm auch Hausrat, Einrichtung, Kunst, Raritäten, Gerätschaften und was irgendwelcher Zeit in ihrem Haus gefunden werden möchte, nicht zukommt, worauf vielmehr die vorgenannten Parteien ihre vollkommene Macht und Gerechtigkeit behalten wollen gegen alle diejenigen, die wegen des vorgenannten Rembrandt van Rijn irgendeine actio oder praetensio würden machen wollen. Weil sie nun aber in ihren Geschäften eine Hilfe brauchen und dazu niemand fähiger wäre als vorgenannter Rembrandt van Rijn, so sind sie übereingekommen, daß er bei ihnen wohnen wird und daß er Kost und Wohnung frei haben soll unter der Bedingung, daß er ihnen in allem beistehen wird. Auch alles, was er später erwerben sollte, wird der Kompagnie gehören. Weil Rembrandt bankrott gemacht hat und alles, was er besaß, hat abtreten müssen, hat man ihn unterstützen müssen, und er bekennt deswegen, von Titus 950, von Hendrickje 800 Gulden empfangen zu haben, die er zurückgeben wird, sobald er durch Malen wieder etwas verdienen sollte. Zur Sicherung dieses Versprechens hat er den beiden alle Bilder, die er in ihrem Hause malen wird, oder deren Ertrag zugesichert".

Sie retteten ihn, sie holten ihn aus den Gasthäusern, in denen er hausen mußte, sie beide waren die Schildknappen dieses Fürsten Don Quijote, dessen einsames dunkles Reich immer mächtiger wurde, je mehr er dem Gedächtnis der Menschheit entfiel, in der er einst der begehrte Maler Rembrandt war. Sie liebten ihn, in der Liebe bestand ihr Leben. Und er sollte nicht gespürt haben, was ihm gegeben wurde, er sollte nicht mit Güte geantwortet haben? In einem kleinen Haus an der Rozengracht lebten sie zusammen, der Maler, die Frau, der Sohn und die kleine Cornelia, — eine „heilige Familie" in der Wildnis der Welt. Aber dieses Idyll zu halten, diese Stube zu halten, in der der alte Maler am Werk war, sei es auch nur, um in einen Spiegelscherben an der Wand zu starren und noch einmal und immer wieder das eigene Gesicht zu malen, — das nahm die Kraft. Er zehrte von ihnen, er nahm ihr Leben.

Die erste, die den stillen Kreis verließ, war Hendrickje; sie starb 1664. Titus war dreiundzwanzig Jahre alt. Was war sie ihm gewesen — eine Mutter, auch wenn sie sehr jung war, — und nur dies? Oder liebte er sie auf eine sehr zarte verschwiegene Weise anders als man eine solche Mutter liebt, die einst als junges Mädchen eintrat? Nun war sie erloschen nach schwerem Tagewerk, und Rembrandt mußte die Grabstätte Saskias verkaufen, damit er ein Grab für Hendrickje erwerben konnte. Jetzt war noch Titus da und eine kleine, still heranwachsende Cornelia. Aber auch Titus ging fort, um ein eigenes Leben zu gründen. Es heißt, auch er habe gemalt, und wir können uns denken, daß der Sohn eines Malers den Pinsel in die Hand nahm; es gelang ihm nicht. Er hatte die Empfindungen, aber nicht die Hand. Es war ihm versagt, ein Eigner zu sein, aus dem Schatten hervorzutreten, den die Gestalt des Vaters warf. Er hatte keine Kraft, er war ausgelebt, ehe sein Wille zu eigenem Tun erwachte. Der Vater hatte über ihn entschieden.

Nun heiratete er. Er ging nicht weit, um die Gefährtin zu suchen, sein Auge blieb in den engen Grenzen der Verwandtschaft von der verstorbenen Mutter Saskia. War er zu müde, sein Auge, war es schon so matt, daß er nur die Base sah, Magdalena van Loo? Rem-

brandt malt sie dann als eine unfrohe, in das Verhängnis hineingezogene Erscheinung. Er malte sie beide in dem Bilde, das allgemein „Die Judenbraut" genannt wird. Aus dem Jüngling Titus ist ein Mann geworden; das Glück ist ihm fern; über ihnen wandern stumm die Wolken des Verhängnisses. 1667 heiratet Titus. Aber ein Jahr später starb er und am 4. September wurde er begraben. Rembrandt hatte seinen letzten Gefolgsmann verloren; vielleicht auch den einzigen, der außer der Liebe zum Vater eine grenzenlose Bewunderung für den Maler empfand. Rembrandt war allein. Jetzt wurde die Dunkelheit ganz dicht. Magdalena, die Frau des Sohnes, zählte nicht, auch nicht die Enkelin Tita, deren Stamm im Namenlosen vergehen sollte. 1669 malte Rembrandt den „Verlorenen Sohn", das Bild der Heimkehr. Wohin kehrte er heim? Am 4. Oktober starb er. Titus am allerwenigsten wäre mit dem einverstanden gewesen, was nun geschah. Magdalena erschien im leeren Hause Rembrandts, weil sie gehört hatte, der Maler habe das Erbe von Cornelia aufgebraucht. Aus einem Beutel, der Cornelia gehörte, nahm sie hundertsiebzig Gulden, die nach alten Verträgen — und der mitgebrachte Notar bestätigte es — Titus oder seinem Erben zustanden. Unterdes saß Cornelia bei dem Toten, der ihr Vater geblieben war. Zwei Wochen später starb auch Magdalena, als habe Titus, ihr Mann, sie zu den Schatten gerufen. ***Walter Bauer***



NICOLAS POUSSIN, PFERDESTUDIE



NICOLAS POUSSIN — SEPIAZEICHNUNG

DIE FARBE

Am Anfang unserer Kultur besaßen wir Deutschen eine Kunst von erregender Farbigkeit, die frühe Goldschmiedekunst. Im Berliner Schloßmuseum stand früher ein taschenartiges Reliquiar aus Enger. Da waren in bleichem Gold blaß- und hellfarbige Edelsteine gefaßt: ein durchsichtiges Violett, ein wässeriges Blau, ein kühlüberhauchtes Weiß, ein milchiger Schein. Daneben stand ein Kästchen, auch aus kühlem Gold. Da waren breitflächig Heiligenfiguren eingelegt in hellkobalt, dunkelultramarin, blaugrünem und kühlweißem Email. Ein ganz anderer Klang, tieferfarbig, fast noch erregender als das erste Stück. Nicht weit davon lag der Goldschmuck der Kaiserin Gisela. Zu warmem Gold stand tieffarbiges Email, braunrot, dunkelblau, kühlweiß, dazwischen Perlen. All diese Dinge gaben keine nur gehäufte Pracht, sondern gewähltesten Klang. Nie wieder haben wir so Farbiges geschaffen. Dieses Beisammenliegen kostbaren Materials ist ein naives farbiges Schaffen, das auch im Bild am liebsten die kostbarsten Stoffe selbst auf die Fläche legen möchte. Die eigentliche Malerei auf der Wand und im Buch war vielleicht deswegen nicht stärkster Ausdruck farbigen Gestaltens jener Zeit, weil Gold und Edelsteine reichere Möglichkeiten boten. Die reine Frühstufe der mit Farbe ausgelegten Umrißzeichnung, wie sie Griechen und Ägypter entwickelten, blieb uns versagt, weil die Auseinandersetzung mit dem differenzierten Erbe der Antike keinen reinen Anfang zuließ. Plastisch gemeinte Farbabwandlung auf antiken Bildern deutete man ornamental um.

Dem Goldschmuck mit Email und Steinen folgten — gleich zauberhaft — die farbigen Glasfenster. Der Farbklang wird dunkler, hintergründiger, wärmer. Eine Ahnung von Raumtiefe schwingt schon in der Farbigkeit mit. Es sind nicht mehr die reinen hellen Farben der Frühzeit: violett, hellblau, karmin, braunrot, blaugrün, kühlweiß, gold. Dunkle Töne treten hinzu. Es bleibt aber ein Aneinanderfügen kostbarster Farbstoffe. Aber dann wandelt die Farbe ins Bild. Die gotischen Goldschmiede verkleinlichen den breiten Goldglanz der Frühzeit in nadelspitze Glanzlichter überfeinerten Zierwerks. Aber dafür lernen die Maler, den Glanz des Goldes, das Schimmern seidiger Stoffe und alle Kostbarkeiten der Oberflächen durch das Farbpigment wiederzugeben. Van Eyck krönt diese Entwicklung und nimmt zugleich Künftiges voraus. Zunächst wissen die frühen Kölner und Böhmen, der Farbe im Bild durch Abwandlung des Farbflecks in sich selbst, durch ein Aufhellen nach der vorspringenden Wölbung, eine Intensivierung nach der rück-

schwindenden Rundung den Eindruck eines zarten Reliefs zu geben. Aber diese Farbabwandlung ist zunächst schüchtern, gibt keine volle Plastik. Sie stört noch nicht die noch immer vorhandene, durch Verwendung der Ölfarbe noch gesteigerte Kostbarkeit der beieinanderliegenden Farbflecke. Es ist die letzte Zeit des stofflich schönen Farbklangs. Noch ist das keine Malerei in unserm heutigen Sinne. Annette von Droste-Hülshoff findet das richtige Wort dafür: „Mit Fleiß es auf den Bildgrund legen." Zu einem tiefen Gold-Blau-Rot-Klang kommt oft ein warmes Grün und immer ein zartes, bleiches Fleisch bei Kölnern und Böhmen, bei Meister Bertram und Francke. Fra Angelico malt zu derselben Zeit sein himmlisches Blau-Rosa. Die Sienesen pflegen diese Kostbarkeiten in Italien.

Die nächste Generation macht mehr Ernst mit der Plastik: Witz, Multscher usw. Sie bringt eine kräftig angestrichene hölzerne Tastbarkeit, derb und nüchtern. Erst Holbein und Grünewald geben später eine Synthese von Plastik und kostbarer Stofflichkeit. Die reine Abwandlung der Eigenfarbe in sich selbst herrscht bis ins 16. Jahrhundert. Dürer sagt in diesem Sinne: „So du auf einen roten Mantel den Schatten schwarz malst, sieht es aus, als sei er beschissen." Die Farbe wird zum Zweck plastischer Wirkung kräftig abgewandelt, da aber diese Abwandlung ganz innerhalb derselben Eigenfarbe bleibt, behalten die energisch umrissenen Farbflecke ihre Klarheit und Geschlossenheit im Bildganzen. Das gibt den deutschen Bildern der Reformationszeit eine Kraft der Wirkung, die aus heutiger Problemstellung wieder besonders erregt. So ist nach Grünewald auch Cranach gewissermaßen erst wieder entdeckt worden mit seinem Vollklang der Farbe und seiner wappenmäßigen Bildfestigkeit.

Tizian aber sagte bald im Gegensatz zu Dürer — es war wohl der alte Tizian —: „Man muß die Farbe beschmutzen." Das war der Gegensatz zu Dürer. Es bezeichnet den Wechsel vom Kolorismus des frühen 16. Jahrhunderts zur Tonmalerei des späten Tizian und aller folgenden, Rembrandt, Rubens, Watteau, Goya. Der „Schmutz", in dem die Farbe untertaucht, ist der Gesamtton des Bildes, der von nun an alle Gegenstände umfaßt und Ausdruck des allseitig, unendlich sich dehnenden Raumes ist. Die Eigenfarbe der Gegenstände taucht nun geheimnisvoll, wie diese selbst, daraus auf. Rembrandt hat diese Malerei am entschiedensten entwickelt. Er braucht nur eine enge Skala von Gelb über Rot in alle Braun bis zum Schwarz. Aber diese gibt er so reich und voller Geheimnisse, daß man gern davor den ganzen Regenbogenreichtum vergißt. Diese innere Bereicherung der Skala wird durch ihre räumliche Bedeutung im Bild bei allerfeinster Differenzierung so unendlich erlebbar, deutbar. Rubens steht mit seinem Kolorismus doch ganz im Gesamtton. Er hat nicht das einheitliche warme Braun Rembrandts. Er bettet seine Farben in ein Silbergrau, dem er durch feinfühligen Wechsel von deckenden, halbdeckenden und lasierenden Grautönen, weißlichen Trübungen und durchsichtigem Grau die Ahnung von Perlmutter gibt. Der so abgewandelte Gesamtton ist das Echo der von Kühl zu Warm spielenden Farbigkeit der Bildakzente. Sein Fleisch wechselt in kräftigen Perlmuttertönen, von Warm im Schatten mit Reflexen nach Kalt im Licht, mit Wechseltönen dazwischen. Das ist eine große Bereicherung und schlummernde Möglichkeit für die Zukunft.

Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts herrscht der Gesamtton. Goya steht noch ganz in ihm. Und die, die ihn überwanden, huldigen ihm anfangs fast mehr, als sie ihn bekämpfen. Aber der Wandel vollzieht sich stetig. Schon Caspar David Friedrich bringt mit seinen Abend- und Morgenhimmelfarben neue, in der Natur beobachtete Töne, die ganz unbarock sind: zarte Rosa und Violett in gelb und blaugrün. Die Franzosen übernehmen die Führung auf dem Weg aus dem Ton zur reinen Farbe. Der Gesamtton hat wie eine graue Morgendämmerung den Raum für die Malerei erschlossen. Es wird Tag. Nun treten wieder die Gegenstände in ihrer Stofflichkeit und Farbe hervor. Die Tonmaler des 19. Jahrhunderts, Courbet, Corot, Leibl, Trübner, haben im Grund einen Kolorismus, der durch einen jetzt viel farbiger gewählten Gesamtton nur zart gebunden wird. Aus dieser Tonigkeit, eigentlich tonigen Farbigkeit, leuchtet z. B. bei Courbet ein Himmel in starkem Emailblau hervor. Erregende Farbwerte werden entdeckt. Bei Manet liegt der schwindende Gesamtton hauchzart wie eine unnennbare Harmonie, etwas einmalig Bezauberndes über dem fast voll erreichten reinen Kolorismus. Diesen finden die eigentlichen Impressionisten und vor allem Cézanne. Bei ihm ist jeder dämpfende Schatten verschwunden. Die Farbe blüht rein. Töne tauchen auf, die für viele Jahrhunderte in Bildern nicht mehr zu



ANTON FRANZ MAULBERTSCH

„Sieg des Heiligen Jacobus Major über die Sarazenen“



sehen waren: die Farben der frühen Emails. Diese Erinnerung taucht noch stärker vor van Gogh auf, dessen bleibender Wert durchaus in seiner Farbigkeit liegt. Nun stehen wir im voll entwickelten Kolorismus. Matisse herrscht in ihm. Er findet Farbklänge, die lange vergessen waren. Islamische Fayencen tauchen auf, Japanisches, frühmittelalterliche Miniaturen und die Herrlichkeiten alten Emails. Wir Deutschen haben in Purrmann den Maler, der den modernen Kolorismus für uns errungen hat, ohne bisher von weiteren Kreisen beachtet zu werden, geschweige denn öffentlichen Dank zu erringen. Der Folgerichtigkeit seiner Malerei wird aber zwangsläufig Nachfolge erstehen.

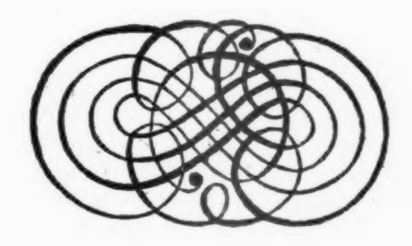
Der moderne Kolorismus entwickelte seine Farbigkeit zuerst in der Beobachtung der lichterfüllten Atmosphäre. Das Licht ist farbig gelblich. So spielt sein Gegenstaz, der Schatten, nicht nur ins Dunkle, Lichtlose, sondern ins Komplementäre, nach Blau und Violett. Der Schatten verliert seine Schwere, wird durch Farbe leicht. Die Luft legt sich vor die Dinge und wandelt ihre Farbe ins Kühle, Helle, Blaue. Ein Wald entfernt sich immer blauer aus dem Grün der Nähe, bis er in zartesten Kobalthelligkeiten am Horizont erlischt. Ein Ziegeldach wandelt sich aus dem Ockerrot der Nähe in Violettrosa der Ferne. Ein Gelb wird rosa, ein Grün wird blau. Aber nicht nur die Atmosphäre und das Licht wandeln die Farben komplementär ab. Auch die Farbigkeit der Nähe wird durch diese Gesetze in neuer Weise erregend. Die Farben wirken aktiv aufeinander ein. Ein Grün darf sich zurückhalten, weil ein benachbartes Rot ihm zusätzlich Feuer gibt. Ein Violett wird rein und hell durch begrenzenden Ocker. Ein Weiß wird warm und gelblich durch angrenzendes Blau. Alle Farbe wird aktiv. Wo Farben sich nicht beglückend einen wollen, erscheint ein farbiger Kontur, der die beisammenliegenden zum Klingen bringt.

Das alles ist aber kein theoretisches Spiel. Die Natur drängt sich dem Maler überzeugend auf in ihrer neu erschlossenen Farbigkeit. Wären diese reinen, hellen, lebendigen Farben nicht Zeichen für gesehene Welt, für Wasser, Wolken, Laub, Haus, Blumen und Menschen, wie könnte sonst ein solches Beieinander von Rosa und Grün, Zartviolett und blaßrosigem Ocker uns so erregen. Der lichterfüllte Raum offenbart sich in diesen Farben und erschließt alle in ihm begriffene Stofflichkeit, Plastik und Tiefe durch diese neue Sehweise. Marées rät, man soll beim Malen nie eine Farbe allein sehen, sondern immer im Zusammenhang mit den andern.

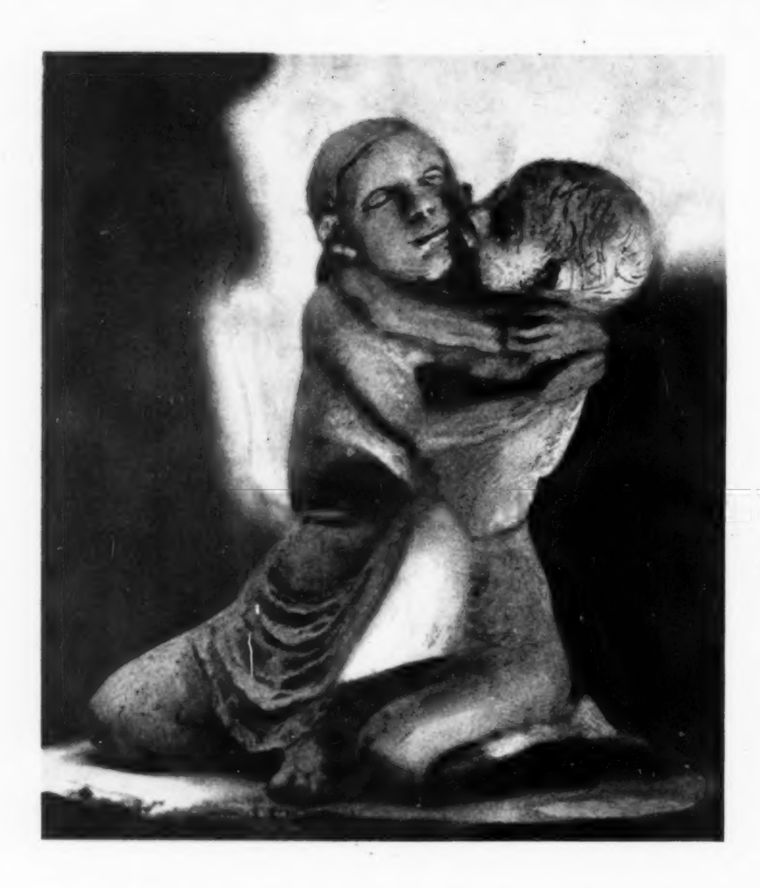
So findet man Zugang zu diesem öffentlichen Geheimnis der Farbe, zu einer Welt, aus der alles Dunkle, Graue, Trübe verschwunden ist. Wir suchen nicht mehr nur in dunkler Erde nach Edelsteinen, um sie zu Kostbarkeiten zu vereinen. Dem weise gewordenen Auge wird die umgebende Welt selbst zum Geschmeide von Edelsteinen.

Der Schatten verliert seine Schwere, wird durch Farbe leicht.

Ernst Straßner



Anton Franz Maulbertsch: Ausschnitt aus „Alexander und die Frauen des Darius"
(*Photo Näher, Reutlingen*)



GEORG EHRLICH — HEUTE

Mein Wiedersehen mit Georg Ehrlichs Kunst nach einer Pause von acht Jahren, die nur eine Notbrücke weniger und meist unzulänglicher Photographien überspannte, war Rückkehr zu einer tief vertrauten Kunst oder, da es im Geistigen keine Rückkehr gibt, Begegnung mit dem Problem der künstlerischen Kontinuität.

Ehrlich hat in England eine Heimat gefunden, die ihm Aufträge bot, aber keine Antriebe; deren Klima dem Aquarellisten neue Nüancen eröffnen konnte, aber den Bildhauer zu seinem ererbten Reichtum zurückdrängte. Jenes Österreichische, das als anmutige Melancholie über so vielen seiner früheren Werke hing, Nachklang alter Heimatkultur, ist von Schatten der Sehnsucht umspielt, tiefer und intensiver geworden. Auch in seinen englischen Arbeiten hat Ehrlich seine Abstammung aus jenem höfischen Barock Österreichs nicht verleugnet, das eine Art von vorweggenommenem Klassizismus war, der natürliche Ausdruck hoher Würde und stiller Einfalt, die erst eine spätere Zeit in eine Formel zusammenschloß.

Der einseitige Geschmack seiner Wahlheimat und die wirtschaftliche Struktur unsrer Zeit haben Ehrlich in seinen Londoner Jahren fast ausschließlich ins Bereich der Bildniskunst getrieben. In die Fülle der Porträtaufträge drängten sich die Arbeiten an Terrakotten und Kleinbronzen als erquickende Pausen, schoben sich vereinzelte Großplastiken als Stunden schöpfe-

rischer Sammlung. Sind ihm beiderlei Betätigungen Fluchtversuche aus den Banden der Brotarbeit, oder sind sie nur freiere Fassungen des gleichen künstlerischen Bekenntnisses, das auch die Bildnisse erfüllt? Das Porträt heischt selbstverständliche Kompromisse, denn nirgends mehr als hier üben die Auseinandersetzung mit gegebener Wirklichkeit und die Rücksicht auf den Auftraggeber Einfluß und fordern Beachtung. Die alte Schulästhetik hat dieses Einwirken von Kräften von außen störend genug empfunden, um das Porträt aus dem Bereich der Kunst, oder doch der hohen und höchsten Kunst, überhaupt fortzuweisen. Ihre Gründe dafür erscheinen uns heute unzureichend, denn der Unterschied von anderen Kunsterzeugnissen ist mehr ein gradweiser als ein artweiser. Jede Kunst ist eingespannt in das Kräftespiel von Erlebnis und Überwindung der Realität; jede Kunst besteht in der vollen Breite des Lebens, selbst wenn sie es zu vergessen oder zu leugnen beflissen ist.

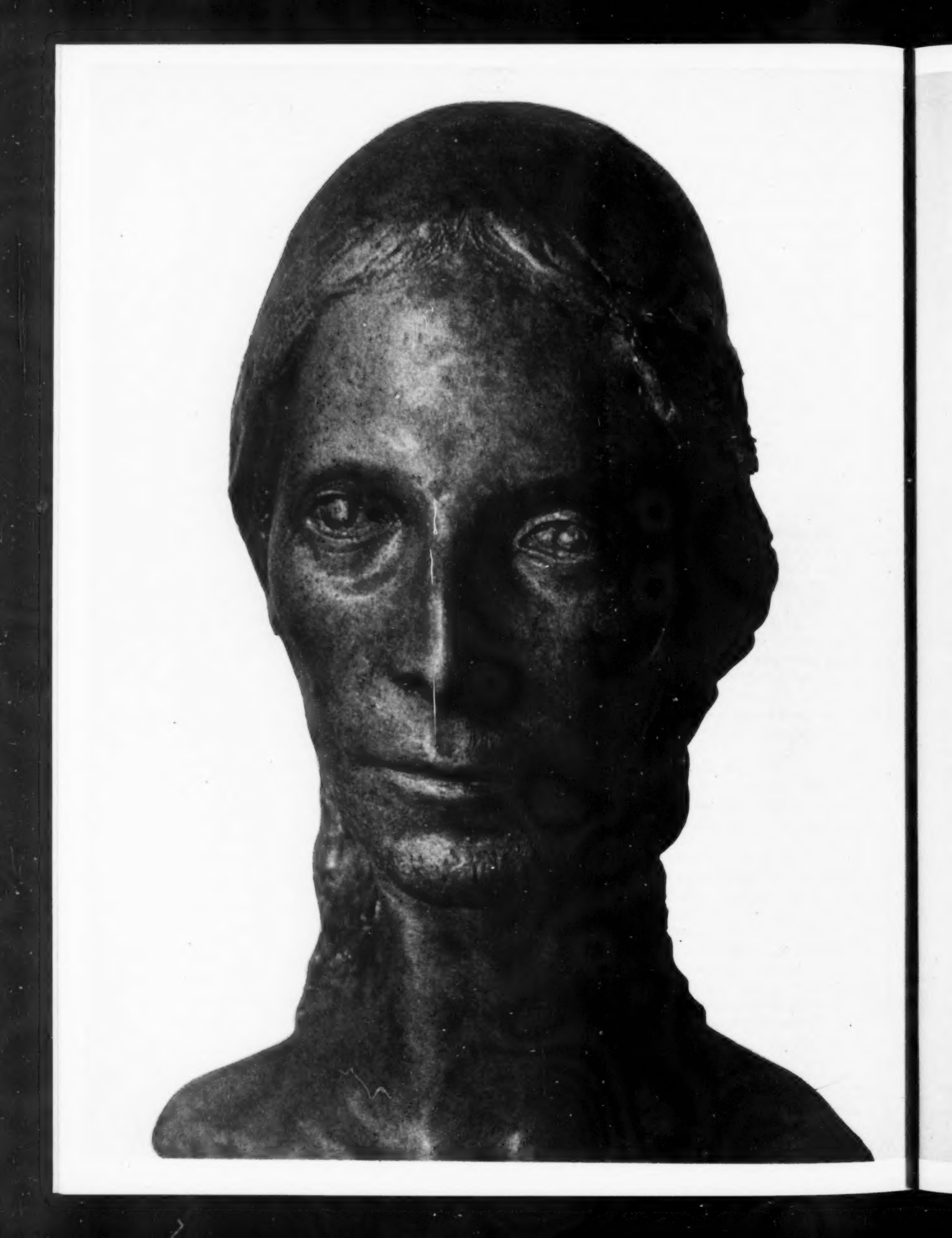
Ehrlichs Kunst ist sich ihres Platzes an der Kreuzungsstelle mannigfacher Kräfte wohl bewußt. Sie zieht nicht mit dem Vortrupp radikaler Richtungen daher, die diesem oder jenem unter den künstlerischen Elementen diktatorische Gewalt zuerkennen; sie geht noch weniger in Unterordnung unter Tradition auf. Sie ist nicht wie so viele Richtungen unsrer Tage gegen alles, sondern für etwas: für Durchdringung der Welt — als Existenz und als soziale Gemeinschaft — mit Liebe und ihre Gestaltung zur Form. Eine Zielsetzung, die weder alt noch neu ist, oder vielleicht beides zugleich, im Gestern wurzelnd und an einen neuen Tag glaubend, der jenseits der chaotischen Kulturkrise winkt.

Ehrlicchs Porträts, unter denen die von Kindern, für den Künstler wie für das englische Milieu sehr charakteristisch, weit überwiegen, entstehen aus erlebter Wirklichkeit. Sie mit Liebe zu durchdringen und zur Form zu erheben, macht Ehrlich zum langsamen Arbeiter, denn die objektive Erscheinung bleibt tot für ihn, solange er sie nicht mit seiner Sympathie erfaßt. Diese Intensität und Ruhe verleihen gleichzeitig seinen Büsten jenen Liebreiz, den die Theoretiker unter den heutigen Künstlern scheuen und der auch dem Kreis der Dilettanti augenblicklich so verpönt und verdächtig ist. Wer sich an Ehrlichs frühere Werke erinnert, seine Graphik aus den Sturm- und Drangjahren nach dem ersten Weltkrieg oder die Büsten und Figuren, die die Österreichische Galerie in Wien zur Schau stellte, weiß, daß dieses Weltgefühl Ehrlichs tiefster Glaube ist. Es ist die Atmosphäre, in der, von der seine Porträts leben und die sie naturgemäß verschieden von Bildnissen macht, deren Modelle ihr Künstler mit Haß, Verachtung oder Gleichgültigkeit geschaut hat. Aber solche Liebe ist weder Schmeichelei gegen das Modell, noch Verrat an der Kunst. Sie fordert allerdings als Gegenleistung ein Maß an Versenkung, das der durchschnittliche Kunstliebhaber, vom schrillen Durcheinander der Ausstellungen verwirrt, nicht zu bieten bereit ist; er will vergewaltigt, nicht gewonnen werden. Aber solche Vertiefung enthüllt in jedem von Ehrlichs Bildnissen eine antinaturalistische Tendenz: die Wiedergabe aus einem Grundmotiv, die Entwicklung nach dem Eigengesetz der Skulptur, die Wiedergeburt der gesehenen Form im Element des Stils. Kein Haaransatz, kein Auge, kein Halsabschnitt existiert für sich selbst, sie leben in und von gegenseitiger Abhängigkeit. Aber sie pochen nicht ununterbrochen und einseitig auf ihrem Stilprinzip, weil noch über dem Dienst an der Form die Pflicht des Künstlers steht, seinen persönlichen Lebensrhythmus in seine Gestalten ausströmen zu lassen.

Er strömt ungehemmter, wo der Künstler von den Fesseln der spezifischen Porträtaufgabe befreit ist. Noch in der lagernden Bronzefigur von Coventry, die Ehrlich als Memento für den Friedensgarten dieser arg gebombten Stadt gearbeitet hat, trat der Wunsch eines Auftraggebers zwischen Werk und Künstler. Ganz frei ist dieser in einer Monumentalfigur, in der Ehrlich sein Erlebnis dieses Kriegs und der von ihm zurückgelassenen Welt gestaltet hat, die Herzensangst, die Verzweiflung und das grenzenlose Mitleid. In den Frontansichten wächst eine langgestreckte Frauengestalt wie eine Säule auf, mit knappgeschlungener Gewandung und eng an den Leib gepreßten Armen wie ein Kultbild uralter Vorzeit. Von den Flanken gesehen bietet die Gestalt ein erschütterndes Bild verbrauchter Weiblichkeit und geschändeten Menschentums.

Dieser Aufschrei aus einem tief verletzten Herzen ist das letzte Wort des Künstlers, der jede individuelle Erscheinung durch Sympathie zu verklären vermag, aber ein Symbol unsrer ganzen Zeit nur als schonungslose Anklage formulieren kann. Wo es sich um die letzten Dinge handelt, wird der Verfechter geläuterter Anmut in Form und Gesinnung ein Bekenner.

Hans Tietze, New-York







DAS GROSSE MALERISCHE ZEITALTER

In der Blütezeit der abendländischen Malerei, als sich die malerische Anschauungsform zu einer bestimmten Haltung des menschlichen Geistes erweiterte, verlor die Farbe zunächst ihren sinnlichen Glanz, ihre Leuchtkraft und ihre Schönheit. Ein toniges Helldunkel in Silbergrau, Braun oder Schwarz erfüllte die Bilder. Das Helldunkel wurde zuerst zwar zu grellen Kontrasten und Durchdringungen der Lichter und der Schatten auseinandergerissen und vermischt, dann aber durch stets feinere Übergänge zu der Harmonie einer einheitlichen tonigen Verschleierung hingeführt. Das Helldunkel des 15. Jahrhunderts war gebunden an die Rundung der Form, die durch die Mischung der Töne gewölbt oder gehöhlt werden sollte, das Helldunkel des 17. Jahrhunderts blieb aber dem Figürlichen übergeordnet und bildete das malerische Grundthema des Bildes. Zunehmend wurden die Farben in die Flutung der Schatten und des Lichtes aufgenommen. Wenn das 16. Jahrhundert das Gegensätzliche der Farbwerte und ihres Verhaltens zum Licht betont hatte, suchte das 17. Jahrhundert jeden Kontrast in der Wandlung des Helldunkels harmonisch aufzulösen, Die Farben teilten sich in die Unendlichkeit ihrer Strahlung und des Wechsels vom Dichten zum Durchsichtigen und vom Warmen zum Kühlen. Oft verflüchtigten sie sich in einem tiefen Dunkel oder im hellsten, glänzenden Licht. Über den gedämpften Raumton des Bildes zogen sie einen zarten Schimmer von Rot, Silber, Blau oder Gold. Der Bildinhalt verlor seinen Eigenwert, und die dramatische Darstellung der Figurenkomposition, die die Renaissance ausgebildet, wich einer zuständlichen Schilderung des Lebens, wie sie das 15. Jahrhundert begonnen hatte. Die malerische Anschauung ging nicht mehr von der Zeichnung und der menschlichen Figur, sondern von dem Licht und Schattenspiel der farbigen Erscheinung aller Dinge aus. Der Inhalt wurde vom Bildton entsinnlicht und entwirklicht, und das Bild erschien als ein Gegenstand der reinen Anschauung, die sich weder auf eine Wirklichkeit noch auf den mithandelnden Betrachter bezog. Auch in der großen Komposition beruhigte sich das Bild zum Stilleben. In den Bildern von Rembrandt, Poussin, Reni, Velazquez und Vermeer hat die Vergeistigung der Farbe im Licht oder Dunkel die seltsamsten Grade erreicht.

Die große Neuerung des 17. Jahrhunderts war die Aufteilung des Bildbegriffes in viele gesonderte Bildarten und die reiche und ursprüngliche Einzelerfindung selbst bei kleineren Meistern. Die kirchliche Altarkunst wurde von Rubens, Reni, Domenichino und Murillo in barockem Sinne zur allgemeinsten Darstellung des Wunderbaren erhoben, aber zugleich auch durch die realistische Schilderung des Volkstums erweitert und verweltlicht. Caravaggio malte in seiner Geschichte des Matthäus Figuren aus den römischen Vorstadtkneipen, und Domenico Feti stellte in den Gleichnissen Jesu volkstümliche Szenen aus den Straßen Venedigs dar. Die Motive aus dem Familienleben wie die Erziehung der kleinen Maria, der Segen des blinden Isaak oder des alten Jakob oder die Legende vom Verlorenen Sohn waren die bevorzugten malerischen Themen der Zeit. Rembrandt malte in der Heiligen Familie und

Georg Ehrlich, London:
Christuskopf S. 26/27 . Knabe S. 28

im Leben Christi die Armen von Amsterdam, und Zurbaran und Murillo schilderten das einfache Leben des spanischen Volkes in den Legenden der Heiligen, der Almosenspende an den Kirchentüren und der Pflege der Kranken. Gerade als die Vertiefung des Helldunkels zu einer beseelten Darstellung des Wunderbaren und Heiligen führte, suchte die Malerei das Naturhafte und Farbige des Volkslebens möglichst wirklichkeitsgetreu zu erfassen.

Überhaupt wandten sich die Maler des 17. Jahrhunderts in ihrem Natursinn den einfachen Schichten des Volkes zu und nahmen in ihre Bilder die Bauern, Hirten, Handwerker und Bettler auf. In den Göttern und Nymphen von Rubens, Jordaens und Poussin sind die gesunden Landleute der flandrischen Polder und die Hirten der römischen Berge unschwer zu erkennen. Alles Schäferliche und Bukolische erschien in der Kunst als eine allegorische Schilderung des Bauerntums, in der sich die Sehnsucht der Städter nach der Einfachheit der Natur aussprach. Dabei wurden aber von Brouwer, Ostade und Steen die Bauern selber, wie sie in ihren Hütten lebten oder in den Kneipen tanzten, spielten und rauften, in der lebendigsten Charakterschilderung wiedergegeben. Le Nain malte die Landleute bei der Arbeit in der Schmiede oder auf dem Felde und bei dem einfachen Mahl. Murillo wieder malte seine Straßenjungen beim Spielen und Traubenessen, und Velazquez die Wasserverkäufer und Sänger aus Sevilla oder später die Arbeiterinnen der Teppichfabrik. Maes und Dou haben das Kleinbürgertum der holländischen Städte in ihren Sittenbildern dargestellt und alte Frauen beim Spinnen und Lesen, Dienstmädchen beim Lauschen und Bader und Quacksalber bei ihren Operationen gemalt. In der holländischen Malerei hat zuletzt die ganze gesellschaftliche Schichtung der Bürgerstädte die reichste Spiegelung gefunden. In allen Ländern entwickelte sich dieser Realismus der Volksdarstellung im engsten Zusammenhang mit der Helldunkelmalerei.

Erst aus der Empfindung für das Helldunkel konnte auch das Innenraumbild der Holländer entstehen. Das heimliche Leben in den Häusern und Stuben wird darin wiedergegeben in der Einheit von Licht und Ton. Die Nachahmer Caravaggios malten ihre nächtlichen Szenen bei Kerzenlicht, wo die Schatten an den Wänden den Eindruck des Räumlichen erhöhen. Die Gesellschaftsmaler aber belauschten die Damen und Kavaliere bei ihren Gesprächen, beim Glase Wein, beim Lesen und Schreiben der Briefe, beim Ankleiden und Sichschmücken, beim Musizieren oder an der Wiege der Kinder. Die stumme Zwiesprache zwischen den Liebespaaren, den Damen und ihren Zofen, den Müttern und den Kindern oder dem Arzt mit den Kranken beleben die Stille der Räume. Die Schilderung der Menschen und ihrer Sitten wandelt sich zu der rein malerischen Wiedergabe des Raumes, der in seiner Tiefe zuletzt aufgehoben wird durch die flächendekorative Abstraktheit, in die Figuren und Einrichtung, Tische, Vorhänge, Tapeten und Fliesen eingeebnet werden. Fenster und Türen stehen halb geöffnet und führen den Blick hinaus in den saubern Flur oder in die kleinen Gärten. In alle Winkel schleicht das Licht und umschließt zuletzt den Raum und die Menschen mit der Harmonie der malerischen Töne. Die Wirklichkeit löst sich zu einem räumlichen und farbigen Sein, das die Anschauung in Stimmung wandelt.

Auch die Bilder von Guercino verlieren sich in einem tonigen Grund, wo die Raumbegrenzung sich weitet zum unendlichen Dunkel. Im Traum des Patriziers von Murillo und in den Meninas von Velazquez hat die malerische Belebung des Innenraums in der spanischen Malerei ihre eigenartigste und geistvollste Verwirklichung erfahren. Das Dasein der Menschen wird von der Sammlung und Stille des Räumlichen wie von einer Flutung umkreist, die dem Auge des Malers als ein Zauber von Licht, Farbe und Schatten erscheint. Das farbige Leben wird vom Maler geatmet wie die Luft, und es löst sich von den Dingen wie der Duft der Blumen. Aber das Innenräumliche erstreckt sich im malerischen Sinn auch auf das Seelische, und durch das Helldunkel werden alle Empfindungen und Gedanken der Menschen ergründet. Die Malerei des 17. Jahrhunderts hat bei Rembrandt, Murillo, Zurbaran und Ribera Sinn und Gebärde des Gebetes wunderbar dargestellt.

Die Betrachtung des Seins als einer Helldunkelbewegung führte auch in der Landschaft und im Bildnis zu einem Wandel der Auffassung. Wenn im 16. Jahrhundert das Porträt Persönlichkeit und Charakter des Menschen zur plastischen Darstellung brachte, wollte das 17. Jahrhundert das Leben der Menschen in der Beziehung des Seelischen und Sinnlichen zu der strömenden Bewegung des Lichtes erfassen. Der einzelne Mensch kreist in der Gesellschaft wie die Sterne in ihren Bildern am Himmel. Die Bildnismalerei wird

N. Poussin, Tankred und Hermione
Leningrad, Eremitage





NICOLAS POUSSIN

zur Gesellschaftsmalerei, wenn sie die Modelle in Gruppen oder bei bestimmten Tätigkeiten wiedergibt. Der Maler nimmt Abstand vom Modell. Im Rahmen und Raum des Bildes versinkt die Bildnisfigur oft in der Tiefe des Helldunkels und verliert die persönliche Begrenzung. Auch das Bildnis wird zum Stillleben, und der Ähnlichkeitswert der Figur wird von dem künstlerischen Eigenwert der Malerei weit übertroffen. Die malerische Richtung geht vom Besondern zum Allgemeinen, und in den einzenen Menschen wird der Stand, die Gesellschaft, das Leben der Zeit geschildert. Durch Frans Hals und Anton van Dyck hat die Bildnismalerei als Fach ihre reichste Ausbildung erhalten, aber das Bildnis ist auch entpersönlicht worden, indem die Figuren mit ihrer Umwelt zu einer farbigen Einheit verschmolzen werden. Rigaud und Largillière haben diese Verallgemeinerung des Bildnisausdruckes bis zur völligen Maskierung des Persönlichen durch Mimik, Geste, Haltung und Kostüm fortentwickelt.

Bei der größten Fülle an neuen Einzelmotiven ging auch die Landschaftsmalerei zu einer allgemeinen Schilderung des flutenden, unendlichen Lichtes über. Nicht mehr die Gestaltung der Erde und ihr Gegensatz zum Himmel, sondern der Himmel mit seinen Wolken, Nebeln und Dünsten, die Morgen- und Abenddämmerung und der Aufgang und Untergang der Sonne wird von den Malern betrachtet. Die Landschaft der Erde empfängt ihr malerisches Leben durch die Beleuchtung des Himmels und durch die Weite und Tiefe des Raumes. Elsheimer, Poussin und Claude, Rubens und Ruisdael haben die Landschaft aufgefaßt aus dem Erlebnis des Lichtes und aus der Atmung des Geschöpflichen. In Rom, in Flandern und in Holland wurden von den Malern die Stimmungen der Mondnächte und der Winterabende, des sonnigen Glanzes der hellen Tage und der grauen Schwere der Wolken, des silbernen Dunstes über dem Meere und der farbigen Heiterkeit des Regenbogens über der Erde in unendlichen Wandlungen aufgefaßt und im Spiegel der Bilder verdichtet. Als neue Bildarten entstanden in Holland die Fluß- und Kanallandschaften und die Marine- und Architekturstücke. Die malerische Phantasie konnte sich am Blick in die Weite und an der Ferne der Ebene und des Meeres kaum sättigen. Auch die Menschen stimmten in den Zug der Wolken und des Wassers ein, denn sie wurden meist im Reiten und Wandern, auf den Kähnen und den Fähren, auf der Jagd und im Gefecht, beim Schlittschuhlauf oder dem Tanz im Freien dargestellt. Im 17. Jahrhundert hat sich aus der malerischen Auffassung vom Helldunkel eine neue Bedeutung des Bildes ergeben. Das Bild ist der Spiegel der Natur und erfüllt seinen künstlerischen Zweck scheinbar allein in der genauen und ganzen Erfassung der Wirklichkeit. Zugleich ist es aber ein subjektives Bekenntnis des Künstlers und nur zu verstehen aus dem Verhältnis des Malers zu seiner Umwelt. Das Bild ist in der reinen Durchsichtigkeit der Naturwiedergabe und in der malerischen Dichte der Wirklichkeitswerte abhängig von der Phantasie und dem Geist des Malers, der ihm die Form gibt. Daher hat der Anteil des Bildes an dem Leben der Zeit nicht mehr die Bedeutung wie im 16. Jahrhundert, wo das menschliche Dasein von ethischen Leidenschaften erschüttert und bewegt wurde, aber sein Ursprung aus dem eigensten Wesen des Künstlers gibt ihm gerade für die Nachwelt den tiefen Zauber. Die Bacchanalien von Poussin erscheinen wie ein fernes Echo aus Tizian, aber sie sind von einer Sinnlichkeit und Spiritualität durchzittert, die ganz der Natur des Künstlers eigen waren. Die Akademie wollte die Bildkunst Poussins als allgemeingültiges Beispiel hinstellen, aber die Bilder Poussins waren trotz ihrer klaren Gesetzlichkeit unnachahmlich, wie auch die Kompositionen von Rubens in ihrer dekorativen Einfachheit von keinem Schüler wiederholt werden konnten. Bei Velazquez sind die Bilder meist aus einer besonderen Gelegenheit entstanden und nicht aus der Überlegung. Eine zufällige Begegnung mit dem König oder den Infanten und den Zwergen hat die Bildnisideen hervorgebracht, und auch die Trinker oder die Schmiede des Vulkan bewahren den Reiz einer im Vorübergehen belauschten und aufgegriffenen Situation. Die Bilder erscheinen als die Improvisationen des reichen Sehens des Malers, das aus dem Vergehen der Erscheinungen die ewigen malerischen Formen herausliest. Vor allem hat auch Rembrandt aus seiner malerisch geistigen Versenkung schon durch eine Muschel wie durch die Akte und Landschaften oder die biblische Erzählung eine neue malerische Legende dichten können. In dieser Umgestaltung des Bilderkreises aus der unbegrenzten Subjektivität der großen Maler hat das 17. Jahrhundert seine künstlerische Größe entfaltet. *Ulrich Christoffel*





AUS DER AUSSTELLUNG IN ROSENHEIM:

ADOLF VOGEL, *Bauernjunge (Tempera)*

WILLI GEIGER, *Stilleben (Öl)*

ARNOLD BALWÉ, *Blumen (Öl)*

ARNOLD BALWÉ, *Schneeschmelze im Chiemgau (Öl)*

Foto Marlo, Marquartstein, Obb.



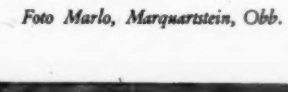






AUS DER AUSSTELLUNG IN PRIEN:
ADOLF KRIESCH, *Patience (Pastell)*
GEORG STEFULA, *Mädchen (Pastell)*
WOLF VOGEL, *Stilleben mit Guitarre (Öl)*
ERICH GLETTE, *Frauenbildnis (Öl)*

Foto Marlo, Marquartstein, Obb.







FRANZ MARC ALS GRAPHIKER

Den Expressionisten wurde der Vorwurf gemacht: Ihr könnt ja nicht einmal zeichnen — womit gemeint war, ihr könnt nicht so zeichnen wie die photographische Kamera mit dem Lichtauge zeichnet. Solcher Vorwurf mag einige schwache Mitläufer getroffen haben. Aber Marc konnte zeichnen, auch nach altem Stil. Seine künstlerischen Anfänge zeigen uns Zeichnungen von photographischer Treue, dann folgt eine kurze Zeit der Angleichung an den Impressionismus — und von dort aus beginnt der Vorstoß in den eigenen Formbereich. So konnte Marc mit Berechtigung damals jene scharfe Äußerung prägen: „So stumpf sind die Sinne geworden gegenüber künstlerischer Form, so banal das Auge, daß es den äußerlichsten Naturvergleich als ein brauchbares Kriterium von Kunst ansieht, so denkfaul das Hirn, daß es den Nachahmungstrieb vom Kunsttrieb nicht mehr zu unterscheiden versteht." Auch heute sind wir noch nicht gefeit gegen diesen Vorwurf. Die größten und bedeutsamsten Kunstformen aller Zeiten und Völker waren und sind Innenschau und Formprägung aus der Vorstellung, sind geläuterte und gesteigerte Natur, sind verewigte Formen, die über die engen Raum- und Zeiterscheinungen der Natur hinausgehen. Oder mit den Worten von Franz Marc: „Wirkliche Kunstformen sind wahrscheinlich nichts als dieses somnambule Sehen des Typischen . . ." Das trifft zu auf die ganze Kunst Ostasiens, das bewahrheitet sich in der Kunst des Mittelalters.

So steht Franz Marc instinktiv in den großen metaphysischen Zusammenhängen, wenn er sagt, „daß es keine große und reine Kunst ohne Religion gibt, daß die Kunst desto künstlerischer war, je religiöser sie gewesen . . .". Marc steht in tiefer Verbundenheit zu Rodin, zu Barlach, zu Lehmbruck, zu dem „Zöllner" Henri Rousseau — zu ihnen, die alle eine namenlose Kultgemeinschaft ersehnten, die alle am liebsten namenlos mitzuarbeiten wünschten an großen Kunstwerken zur Verehrung einer Gottheit. Marc hat sich verschiedentlich in solchen Bekenntnissen ausgesprochen: „Die Kunst ging an der vergiftenden Krankheit des Individualitätskultus zugrunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit, davon muß man gänzlich loskommen. Dann ist man frei und hat Boden unter sich." In einem Briefe spricht Franz Marc von seiner Liebe zu Blumen und Blättern, und er fährt fort: „. . . man sieht sich einander an, stumm und mit der Geste — wir verstehen uns schon, die Wahrheit ist ganz wo anders, wir beide stammen alle von ihr und kehren einst zu ihr zurück. Mit Menschen kann man fast nie so verkehren, da stoßen immer die Ichs aufeinander . . ." Am stärksten ist für Marc dieser neue, persönliche Mythos verwirklicht im Einfühlen in die Tierseele. Pferde und Rehe haben es ihm besonders angetan. Seine inbrünstige Suche, sein Untertauchen in diesen Mythos spiegelt sich am besten in seinen eigenen Worten: „Ich hab auch gar nie das Verlangen, die Tiere zu malen — wie ich sie ansehe —, sondern w i e s i e s i n d . . ."

Der Graphiker Marc äußert sich meist in Bleistiftzeichnungen. Das Werkverzeichnis von Schardt zählt 32 Skizzenbücher auf! Es gibt einige frühe Lithographien von ihm. Die wenigen Holzschnitte fallen in die letzten Schaffensjahre. Gerade im Holzschnitt erkennt man die Verbundenheit alles Geschaffenen miteinander und zueinander. Die Rehe sind mit Leibern und mit Augen Teile einer großen Gesamtornamentik, die sich im Mittelalter ausgesprochen hätte in Glasfenstern, in Teppichen, in Gobelins. Es ist alles durchwaltet von jenem frommen Lebensgefühl, das aus dem schaffenden Franz Marc selbst in die Dinge eingeflossen ist, es kommt aus dem religiösen Sucher und Verehrer.

Das letzte Skizzenbuch aus dem Felde zeigt den abstrakten Graphiker Marc in seiner frühen Vollendung und in seiner Suche nach neuen Formwelten. Die Blätter, die Vögel als Kristallisationskerne der Form in ihre Mitte nehmen — sie sind oft als „Stikkerei" bezeichnet. Die Stickereien von Marc deuten auf das ornamentale Liniengewirk, sie deuten auf Gemeinschaftsarbeit hin, auf die Ausführung durch Frauenhände. Jedes Vogelwesen, sei es Schwalbe, sei es Rebhuhn oder Kolibri, ist der Form und dem Wesen nach in aller Kurvatur um sich herum in Varia-







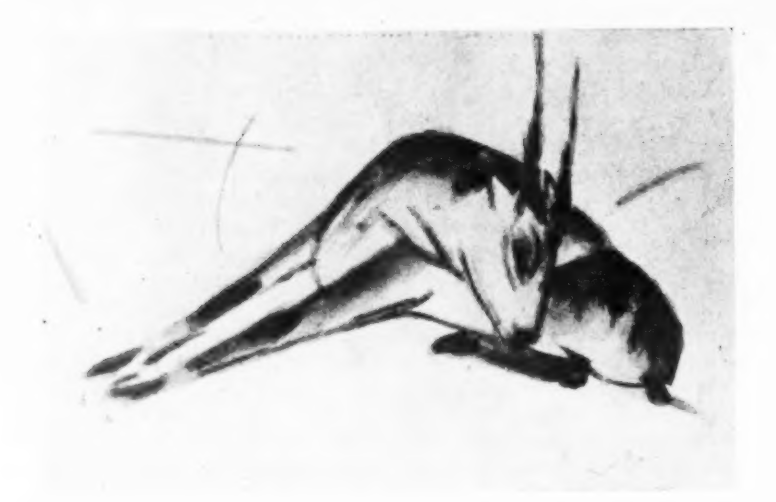




tionen wiederholt. Ein musikalisches Linienspiel. Besonders schön und innig in dem Blatt mit den Rebhühnern. Die leicht geduckten Vögel sind in ihrem Wesen wiederholt durch die überhängenden Schilfhalme, sind eingebettet in alles Formgefüge wie auf Meisterblättern ostasiatischer Kunst.
Das freie, musikalische Linienspiel entwickelt sich ungehemmt in den abstrakten Blättern. „Der unfromme Mensch, der mich umgab, erregte meine wahren Gefühle nicht, während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ. Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten, das mich noch mehr erregte; zum zweiten Gesicht, das ganz indisch-unzeitlich ist und in dem das Lebensgefühl noch ganz rein klingt." In diesem abstrakten Liniengefüge hat Auge und Phantasie immer neue Anregung zum Durchlaufen aller Formwege. Alle ausladenden Linien, alle Schattengebung, alles Lichte kehrt nach Weg und Abweg wieder zurück in eine ruhende Mitte, in ruhenden Ausgleich. Franz Marc hatte als seelisch Vorfühlender allen Wirrwarr und alles Chaos des ersten Weltkrieges vorweg gestaltet in seiner Darstellung der Wölfe und der Tierschicksale. Im Kampf, im Streit und Widerstreit durchstoßen und durchbrechen sich die harten Linien. Der Wald und die Tiere bäumen sich auf im Leid. Der „Graphiker" s c h r e i b t im wahrsten Sinne sein Leid hin in harten Linien. Er schreibt wiederholend auf seine Art die apokalyptischen Worte hin: Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern.
Aber noch vor seinem Tode findet er die höhere Überwindung in der neuen Linien- und Farbenharmonie: „Heitere Formen". Wie Teile ruhiger, großer Wellenringe ziehen flachgewölbte Linien durch das Bild, fassen die Welt zusammen in das rote Auge der Liebe auf dem blauen Grund von Luft und Meer von unendlicher Sehnsucht. Viel grüne Hoffnung drängt sich von der linken Herzseite heran, und von unten auf öffnet sich wie eine hochgelbe Tuba, wie eine hochgelbe Spitzblüte eine reine, heitere Form ins Herz der alles umfassenden Liebe — so wie Beethoven nach harten Schicksalsdissonanzen sich hinfindet zum harmonischen, freudevollen Ausgleich.
Der Graphiker Franz Marc ist nach der wahren Deutung des griechischen Wortes ein Schreibender. Er schreibt seine eigenen Deutungen und Symbole — gleichermaßen in Zeichnungen und in Aphorismen, in Bildern und in Briefen. *Dr. Robert Dangers*



FRANZ MARC, AUS EINEM SKIZZENBUCH



FRANZ MARC UND DIE TIERE

Er hat uns seine Tiere zurückgelassen: wir sollen sie lieb haben und ihren Schöpfer nicht vergessen. Tiere vertreten hier, bei den Menschen, das Ausdrückliche im Charakter, denn sie sind einfach. Jedes Tier ist die Verkörperung von seinem kosmischen Rhythmus. Die Arten hängen von den Sternen ab. Wenn eine Gattung Tier von der Erde verschwindet, so kommt etwas Besonderes dort oben, in den Tierbildern aus Sternenangst und ihrem als Sterne Erflammen, vor. Nur der Mensch kann von den Sternen, die ihn einst in die Lotrechte emporgehoben haben, nicht zu Tode getroffen werden, denn er ist frei. Das weiß Franz Marc. Jedes Ding verleiblicht seinen Sternenrhythmus, das Tier trägt ihn mit sich herum. Jedes Tier birgt in sich den Keim zu einer Seele. Wo mag sie sich wohl offenbaren? In einem Übers-Tier-Hinaus? In seinem Sternbild? Hier bei uns ist das Tier noch keine Erfüllung seiner selbst, wohl aber sein tragischer Beginn. Die meisten Tiere sind schön, jedoch nicht glücklich. Ihre Verkörperung geschah vielleicht aus Schreck vor ihrer unabwendbaren Zukunft in den Sternen. Am Anfang steht die Angst.

Bei den Tieren. Beim Menschen ist's der Beschluß. Darum steht der Mensch aufrecht, und die Sterne sind bereits seine Krone: vielleicht erreicht nur er sein Ziel. Vorläufig trägt er es noch in sich über Kriege, Gebirge und Meere. Das alles wittert der Lyriker Marc. Und noch viel mehr weiß er uns zu erzählen. Aber gerade weil die Tiere ein Abgrund sind, weil ihr Wesen in Frage steht, liebt er sie. Er will sie streicheln: Marc glaubt nicht an ihr Verkümmertsein. Es bleibt sehr bezeichnend, daß er ein wunderschönes Bild „Tierschicksal" genannt hat.

„Affenfries" heißt eine andere Schöpfung von Marc. Die Gleichartigkeit der Bewegungen beim Affen, sein unaufhörliches Emporklettern, sein unausgesetzt Mit-der-Hand-Herabsteigen, das tragische Einerlei der baumbewohnenden Beweglichkeiten: Affe, veranlaßte Marc, seinen Fries zusammenzukegeln. Der Affenrhythmik entsprechend wurde da jedes Blatt, jeder Zweig ein plastischer Ausdruck von Gelenkigkeiten. So kommt man durch den modernen Stil auf Abstraktionen. Die „Hasenangst" heißt ein anderes Tierstenogramm von Marc.

Seine Wölfe sind schwarze Tragik und roter Heißhunger. Eigentlich nur noch Köpfe und Zungen. Diese Tiere sehen ihren Hungerschmerz als rote Flecken vor den Sinnen; sie beißen sich, wo sie können, fest, damit ein Blutstern hervorsprudle und zerrinne, denn ihr Hungerstern zerleuchtet niemals. Die Wolfsseele ist rot und läßt die Zunge hervorlechzen. Wir wissen: die Abkunft der Zunge geht auf die Flamme zurück! Werden wir nochmals teleologisch?

Das Merkmal des Fuchses ist auch rot. Ein anderes

Rot. Herbstrot. Das Tier scheint der Durchbruch seines Seelenfeuers zu sein. Da der ganze Körper brennt, ist das Tier kein Lechzer mit der Zunge. Der Fuchs wurde in sich verkrümmt, nicht zungenblitzhaft zugespitzt. Also, der Fuchs ist überhaupt eignes Rotsein, nicht davonzüngelnder Heißhunger, heißhungriges Flammenbeschnuppern wie der Wolf. Der Fuchs kann durch sein Rotsein sogar ausruhn. Oder besser, er beruht auf ihm. Er krümmt sich zusammen: sein Rot liegt dann in sich geschlossen da. Es kann sich abrunden. Der Fuchs ist somit beruhigte Fieberhitze: er gilt als schlau, weil er das Rot, das sich in ihm durchgesetzt hat, verteidigen muß. Der Wolf hingegen hat seine Wesensart noch nicht erhascht und züngelt ihr noch immer nach. Blutsternig funkelt sie, seine unerhaschbare Zukunft, unabwendlich vor ihm herum. Es gibt Kühe in allen Farben, aber die Kuh bei Marc ist einmal gelb. Sie trägt einen Tropfen Sonne in der Seele. Die Gemütsart der Kuh ist gut. Oft etwas wetterwendisch. Der Stier scheint für sie da zu sein. Er erscheint ihr schwarz, denn er soll sie als ihre Nacht ergänzen: wir meinen die gelbe Kuh. Wie beschaulich die Kuhseele dahingelbt zwischen Wiesen und Bächen, die jedesmal blau werden, wenn sie, die Kuh, gelb ist. Da Tiere bunt sind, so dürften sie die Umgebung in verschiedenen Farben, je nachdem wie sie selber sind, unterscheiden. Die gelbe Kuh sieht die Welt blau. Blaue Wiesen, bläuliche Menschen! Bei Marc sind Tiere ein Vorwand zum Buntmalen. Vielleicht erkannte er dabei, daß Tierseelen Farbenbewußtheiten sind. Wir können durch Marc sagen: wenn auf der Stirn eines Stieres ein Stern emporflammen kann, so muß das Tier etwas von einem inneren Ersternen wittern. Vielleicht wissen wir davon, weil in uns keine Sternungen auf dem Körper sichtbar werden. Dem Menschen geht der Stern im Geist auf.

Der Volksmund spricht von Mondkälbern. Wie komisch! Wir nehmen die Bezeichnung wörtlich und wollen an Mondkälber glauben. Wir haben ja silberne Kälber bei Marc gesehn. So ein Kalb springt da, mit Kopf und Schweif, lustig nach hinauf, durchs Bild, als ob's eine Sichel im Bauch versteckt hätte. Es ist ja sogar, als ob die Sichel das Tier immer wieder veranlaßte, wie eine verliebte Welle über den Plan zu setzen. Später kriegt das Kalb Hörner; die sicheln sich dann überm Kopf zusammen: die Sichel tritt aus der Seele in den Leib über, das Tier kann sich innerlich beruhigen. Der Stier bekommt etwas von der Furchtbarkeit der Nacht, er wird bei ganz edeln Rassen sogar gesternt, die Kuh hingegen bemondet und besternt sich nur weniger. Sie tritt sonnig ins Leben: sie soll fruchtbar werden, spenden. Weiße Milch strömt aus ihren Kugeleutern: wir denken an das Lichtschenken der Sonne. Ochsen tragen bald eine riesenhafte Mondsichel, das Zeichen der Unfruchtbarkeit, über die Weide. Nicht wahr, Marc, das ist unsre Phantastik? Das Roß scheint das Wappenwesen, das Geheimnistier bei Marc zu sein. Er schaut in seine Seele. In großen Gesamtwogen weitet sich die Ebene vor den Sinnen des Pferdes bergauf. Es überfällt geradezu seinen Weg; wie auf immer wechselnde Stutenrücken stürzt es sich. Diese sind ihm immer unerreichbar, sie entwischen ihm unterwegs, daher heißt die Seele des Pferdes: Ins-Rasen-Geraten. Sein inneres Weiter-Muß erfaßt es in Spiralen, die sich an sein eignes Weg-Wittern heranbauchen. Das Pferd erlebt den Raum beinahe leiblich. Das Pferd soll das Gelb zu Füßen klar erkennen, um gut und gefahrlos davonzukönnen, daher ist seine Seele ganz gewiß blau. Blau, um sich gelben Sonnenpfaden am klarsten entgegenzubäumen. Überdies scheint es dem Pferde, daß die Landschaft geradezu in sein Davonrennen hineinstoße. Sein Durchsichtig-Blausein streift sich dabei gelb, und das tut ihm wohl, und so galoppiert es straßeauf, straßeab, scheinbar immer in sich selber hineingeratend. Staub schäumt auf vor seinem Blaukiel; das Pferd fühlt sich halb Schwimmer, halb im Flug.

Theodor Däubler, aus „Der neue Standpunkt"

„Der Taumel über unsere Klugheit wird sich bald legen und die Kunst wird wieder zum großen Gott, ja die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsere erschütterten Herzen einziehen."

(Aus einem Briefe von Franz Marc)

WIEDERBEGEGNUNG MIT FRANZ MARC BEI GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

Die umfangreichen Ausstellungen, die 1936 in Hannover von der Kestner-Gesellschaft und kurz darauf auch in Berlin anläßlich des zwanzigsten Todestages des in den Kämpfen vor Verdun getöteten Malers veranstaltet worden waren, waren die letzten größeren öffentlichen Darbietungen der Kunst von Franz Marc. Bald darauf gehörte er zu den Geächteten.

Man wird dem Außergewöhnlichen der Persönlichkeit, das sich bei Marc schon in einem Alter offenbarte, in dem zwar Ausmaß, Eigenart und Neigung des Talents sich deutlich kund tun, Vollendung aber meist noch nicht zu erwarten ist, kaum gerecht werden können, wenn man nur das gemalte Werk betrachtet und die Briefe und Aufzeichnungen unberücksichtigt läßt. Aus ihnen wird die Problematik der Marc'schen Kunst erst recht deutlich. Sie sind wie die Bilder Dokumente eines Aufruhrs, der um 1912 die jungen Künstler ergriff. Eine vom reinen Wollen beseelte Jugend verlangte nach mehr als einer neuen Bildform, einem neuen Stil und bildnerischen Qualitäten. Sie wollten eine Kunst, die weit darüber hinausginge, was die großen Meister des Impressionismus in Frankreich und Deutschland schufen; sie wollte seelisch bedeutsamen Inhalten, Gesichten, die nicht das Auge entdeckt hatte, im planvollen Aufbau der Farben und Linien Gestalt geben. Sie verlangte nicht nur nach einer neuen Kunst, sondern nach einer neuen Welt, die (wie Marc sagte) den ganzen Menschen neu denkt und deren Ausdruck eine Kunst werden sollte, die „durch die Dinge hindurch sieht" und ein hinter ihnen Wesendes aufdeckt, „das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen". — „Formwerdung unserer wissenschaftlichen Überzeugung" — „Entwurf zu einer neuen Welt" — das sollte nach Marc die Kunst sein. Dieser Aufruhr stieß Tore auf und in Gebiete vor, die seitdem zum Kampffeld der modernen Kunst, im besonderen der modernen Kunst in Deutschland, geworden sind; denn die moderne Kunst in Frankreich — von dem Einbruch der geistig wie geographisch aus den Randgebieten der europäischen Humanitas stammenden künstlerischen Kräfte abgesehen — ist keineswegs in so weitgehendem Maße und Sinne metaphysisch. Der Traum jener von ihren Idealen zu revolutionärer Prophetie hingerissenen Jugend von 1910 war stärker als die Kraft zu seiner künstlerischen Verwirklichung — stärker als die Verwirklichung, die er in dem unvollendet gebliebenen gemalten Werke Marcs fand. Die letzte Station seines Werks war gewiß nicht sein letztes Ziel. Aber hat er nicht überhaupt Unmögliches gewollt? Will man von Tragik bei Marc sprechen, so lag sie jedenfalls nicht in seinem zu frühen Tode. Sie lag in ihm selbst, in seinem großen Wollen und in dem Wege, den er nahm und der ihn notwendig von der unmittelbar sinnlichen Empfindung weg und zu dem für den bildenden Künstler gefährlichen Griff hinter den Spiegel führte. „Wir werden nicht mehr", schreibt Marc, „den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen." Nicht den Hund will er malen, sondern „das Sein des Hundes", nicht das Reh, sondern „was das Reh fühlt", nicht die Landschaft, wie wir sie sehen, sondern wie sie das Teichhuhn sieht. Er will, mit einem Wort, nicht die Masken der Dinge wiedergeben, sondern „die innere Bestimmtheit der Dinge" will er malen. Die Anfänge halten sich noch im Konventionellen. Sie sind von der Münchener Atelierkunst bestimmt, die Marc auch später nie ganz verleugnet hat. 1909 malte er im farbblassen Grau die „Rehe in der Dämmerung". Die Bewegung der Tiere ist gut erfaßt. Verglichen mit den späteren Tierbildern und seinem Ideal, ist die Kreatur hier noch „von außen" gesehen. Dann bricht 1910/11 eine gewaltsam gesteigerte Farbigkeit, ja Buntheit aus (Akt mit Katze; Kühe unter Bäumen), verbunden mit einem Hang zu dekorativer Breite. Diese Bilder sind bedeutender als das Meiste, was der dekorative Kolorismus der Münchner Schule um 1900 hervorgebracht hat, sind ihm aber unverkennbar verpflichtet. Je mehr sich Marc dann in das Wesen des Tieres einfühlte, desto mehr gewann die Farbe an symbolischer Kraft, ohne an dekorativem Wert zu verlieren. Nun malte er nicht mehr Tiere, sondern Tierschicksale und Tierseele, nicht mehr in ihrem Farbenschmuck prunkvolle Abbilder, sondern Sinnbilder: „Hund vor der Welt" ist einer der bezeichnenden Titel, die er seinen Bildern gab. Er fand für das Elementare, das animalische Wesenhafte eine höchst eindrucksvolle ornamentale Formenschrift und Farbigkeit; nicht nur auf die großen Bilder, sondern auch auf die vielen kleinen Skizzen ist hier zu verweisen. Überhaupt beglücken die Studien und Zeichnungen am meisten; sie sind in sich zumeist vollendeter als die großen Formate, die nicht oder noch nicht bewältigt wurden. Der frühere, nun wieder neu berufene Direktor der Berliner Nationalgalerie Ludwig Justi berichtet, daß ein vorzüglicher Kenner des Tieres und Schöpfer realistischer Tierskulpturen, August Gaul, in der Ankaufskommission für die Galerie seinerzeit den Widerstand gegen die Erwerbung der „Blauen Pferde" besiegt hat, indem er sagte, nie seien Pferde besser dargestellt worden, die Marcschen Pferde hätten die Tragik des stummen Tieres. — Die Tierbilder von 1912 sind der erste Höhepunkt, den Marc erreichte. Seine späteren Bilder sind wieder grübelnder, problematischer. Es begann eine neue Phase der Entwicklung, in der sich Marc neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen, die dann nicht mehr ausreifen konnten. Er sagte selbst darüber ein aufschlußreiches Wort: „Ich empfand schon sehr früh den Menschen als häßlich; das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel Gefühlswidriges und Häßliches, so daß meine Darstellungen instinktiv schematischer und abstrakter wurden." Er suchte den „weltbildfernen, reinen Ausdruck", das „zweite Gesicht, das ganz indisch-unzeitlich ist", und kam aus mystischer Weltverneinung — eine seltsame Haltung für einen Gestalter von Erlebnissen des Auges — zu immer abstrakteren Gebilden und zu sehr überraschenden Farbenklängen. Die letzten Bilder sind noch mehr ornamental als aussagend. Sie hätten vielleicht im Laufe einer weiteren Entwicklung eine straffere Komposition gefunden. Wir wissen nicht, wohin Marc noch gelangt wäre. Sein Mystizismus führte ihn steile, gefahrvolle Wege. Was er hinterließ, ist jedenfalls der bedeutendste Beitrag der Münchener Kunst zum deutschen „Expressionismus" und wird in seiner künstlerischen Eigenart, nicht zuletzt aber auch als menschliches Dokument denkwürdig bleiben. Betrachtet man aber das hinterlassene Werk auf seine rein künstlerischen Werte hin, so wird man heute aus der Distanz von über dreißig Jahren wohl nicht mehr ganz so enthusiastisch urteilen können wie einst. Sehr weit ist Marc in seinen letzten Bildern bei allem ehrlichen und ernsthaften Wollen über die dekorative Geste nicht hinausgekommen. *Hans Eckstein.*

AUSSTELLUNGEN

Litauische Kunst in Freiburg

Mit einer Sonderausstellung im Freiburger Augustiner-Museum traten zum ersten Male zwei bedeutende litauische Künstler vor die Öffentlichkeit Deutschlands — es waren dies Adomas *Galdikas* (geb. 1893), der für seine Entwürfe zu Bühnenbildern mit der goldenen Medaille und für seine Malerei auf der Pariser Weltausstellung 1937 mit dem Grand Prix ausgezeichnet wurde, und V. K. *Jonynas* (geb. 1907), seines Zeichens Graphiker; die französische Regierung verlieh ihm als Anerkennung für seine künstlerische und organisatorische Tätigkeit den Titel eines Offiziers der Ehrenlegion. Der Schirmherr der Ausstellung war General R. Schmittlein, der Direktor der Education Publique, der vor dem Kriege während einer Reihe von Jahren ordentlicher Professor für französische Literatur an der Universität von Kaunas in Litauen war.

Von Galdikas waren eine Reihe von Landschaften ausgestellt. Man könnte sie als illusionistische Darstellungen der Natur bezeichnen; aber sie sind mehr als das, es sind farbige Offenbarungen eines besessenen Malerherzens. Das, was der Künstler gibt, ist die aus einem strömenden sinnlichen Empfinden erfaßte Bewegung der Natur, wie sie in Kolorit und Rhythmik zum Ausdruck kommt. Er malt nicht die Landschaft als solche, sondern immer die Natur in ihrer Großartigkeit, die Natur als Schauplatz poetischen Geschehens oder als Ausdruck dramatischer Spannungen, im Sturm stärkster Empfindungen; oder er gibt uns Stimmungen ungewöhnlicher, manchmal unheimlicher Art. Die Kunst Galdikas spricht zu uns durch ihre lyrische Geste, oft aber auch überrascht sie durch Kraft und trotzige Wildheit. In der Leidenschaft des Ausdrucks, der Innigkeit der Empfindung, der Durchgeistigung des Sinnlichen sucht sie ihre Sehnsucht zu befriedigen. Der Künstler bevorzugt die Temperamalerei (es wurden nur zwei Ölgemälde gezeigt); alle diese Werke sind von einer starken seelischen Spannung getragen, aus Landschaften sind farbmelodische Sinnbilder geworden. Der Maler stellt sozusagen fest, was ihm seine Vision von reinfarbigen Mysterien der Natur verrät. Der Herbst ist sein Hauptthema. Stest bleibt er in engster Bindung zu seiner Heimat. Seine litauische Abstammung bedingt seine in Litauen verwurzelte kulturelle Verbundenheit wie auch seine im litauischen Mythos ruhende Subjektivität. So ist das Werk Galdikas eine Welt für sich, und es ist unmöglich, ihn in eine mehr oder weniger bekannte Schule oder Richtung einzugliedern. Er steht irgendwo im Raume zwischen Maurice Briandion und Emil Nolde und gehört letzten Endes zu den großen Einsamen der modernen Malerei. Sein reiches, in den differenziertesten Nuancen leuchtendes Kolorit birgt Elemente des Im- und Expressionismus in sich; doch die Neuartigkeit seiner melodischen, harmonischen und rhythmischen Formung weist einen gänzlich ungewohnten, neuen synthetisch-malerischen Klangstil auf. Werke von Galdikas sind unter anderem in der ausländischen Abteilung des Musée de Luxembourg zu sehen. Der bekannte französische Kunstschriftsteller Waldemar George hat über ihn ein Buch „Galdikas — Tragique Lithuanie" (Paris 1931) veröffentlicht.

Es ist ein weiter Weg von Galdikas zu Jonynas; denn in ihm treffen wir auf den Gegenpol Galdikas, auf jene andere Seele des litauischen Volkes, und auch auf den Gegenpol des schöpferischen Wesens überhaupt. V. K. Jonynas gibt in seinen Holzschnitten einen sachlichen Reichtum; die Beziehung, die er auf das Thema seiner Darstellung nimmt, ist rein formaler, fast niemals aber stimmungsmäßiger Natur. Das, was er erreichen will, ist gewissermaßen eine Überkultivierung der handwerklichen Fertigkeit, eine Zierlichkeit der Formgebung, und er setzt es sich zum Ziele, der Technik, die ihrem Wesen nach für die Buchillustration vorausbestimmt war, Leistungen abzugewinnen, wie sie feiner und subtiler kaum zu denken sind. Seine Kompositionen sind in einem durchsichtig klaren, offenen Linienwerk konzipiert. Die Sauberkeit des architektonischen Aufbaues, die kühle Verhaltenheit der Geste sind für ihn charakteristisch. Jonynas kennt keine Sehnsucht ins Grenzenlose, wie sie zum Beispiel für Galdikas kennzeichnend ist, aber innerhalb der Grenzen, die seinem Blick und seiner Begabung gezogen sind, nimmt jeder ihm überhaupt zugängliche Stoff für sein Auge und unter seiner Hand feste Form an. Eine zu jeder Zeit zur Konzentration seiner Kräfte bereite Fähigkeit erweckt den Anschein, als sei ihm alles fast mühelos zugefallen. Jonynas gehört zu den Künstlern, die die Welt mit den Augen des Zeichners sehen. Man könnte behaupten, daß das Dürersche Sehen seinem rationalen Anschauen verwandt ist. Ebenso ist eine gewisse gegenständliche Verwandtschaft mit dem hervorragenden, in Deutschland leider vollständig unbekannten russischen Graphiker Alexei Krawtschenko (gest. 1940) festzustellen; mit ihm hat er auch in der formalen Anordnung manches gemeinsam. Es war die Fähigkeit Jonynas', sich aus allen möglichen Theorien und Erfahrungen einen persönlichen Stil zu bilden. Dies äußert sich besonders in seinen letzten Werken. Die Illustrationen zu „Lokys" von Mérimée (das Buch wird demnächst mit einer Einleitung von R. Schmittlein veröffentlicht) sind vortreffliche Arbeiten, der Auffassung wie der Form nach. Werke von Jonynas besitzen in Deutschland das Goethe-Museum zu Weimar und die Hamburger Kunsthalle.

Aleksis Rannit

KÄTHE KOLLWITZ

Für einige Wochen durfte Freiburg einen Schatz beherbergen: nahezu hundert graphische Blätter von Käthe Kollwitz, Leihgaben aus Schweizer Besitz, mit denen das Andenken der zu Ausgang des Krieges in Not und Einsamkeit Verstorbenen gefeiert, ihr ehrfurchterweckendes Bild beschworen wurde.

Kaum zwei Jahre nach ihrem Tode stehen Wesen und Werk dieser Frau, die bei Lebzeiten so vielfach mißdeutet, so böse befehdet worden ist, in einer Geschlossenheit vor uns, die den Rang des Monumentalen hat: durch die Eindeutigkeit und — während eines langen Lebens nie abgeschwächte — Unerbittlichkeit ihres sozialen Impulses, durch die geformte Kraft und Einfachheit ihrer künstlerischen Sprache. Jedes einzelne ihrer Blätter, jedes einzelne ihrer von Entbehrung und Armut geprägten Gesichter ist ein Gewissensanruf, ist eine Handlung, welche den Unwilligen unter ihren Zeitgenossen als Rebellion, den Überheblichen als „Tendenzkunst" erschien, während wir sie heute als kostbare Dokumente der Menschenwürde und als künstlerische Zeugnisse von zeitloser Gültigkeit begreifen. Denn da für uns die Abgrenzung zum „Volk" oder zum „Proletariat" durch den quer zu allen Klassen verlaufenden „Stand" der Ungesicherten und Bedrohten, der leidenden Menschen schlechthin ausgetauscht ist, erspüren wir an dem Werk dieser Frau vor allem den überwältigenden und tröstenden Reichtum eines mütterlichen Erbarmens von überpersönlicher Größe. Solchen geläuterten und darum auch zur harten Anklage befugten Herzensbezirken entstammen alle ihre Gesichter: sei es die frühe Radierungsfolge zu den „Bauernkriegen" oder

die zu den „Webern“, die Holzschnittfolge „Krieg“, seien es jene zahllosen Mütter mit ihren Kindern, die alle ihre eigenen Züge tragen, oder ihre vielen Selbstbildnisse, seien es schließlich alle jenen Zeichnungen, darin sie Zwiesprache hält mit dem Tode. Ihnen auch entstammt jene zarte Schönheit, die oft noch über das Entsetzlichste ausgegossen ist und die nun, da wir sie, Käthe Kollwitz, zur Ruhe gekommen wissen, den Glanz der letzten Wahrheit und den Schimmer der Verklärung hat. *Hilde Herrmann*

IN MEMORIAM

LEIPZIG. *Hans Boerner*, der noch am 6. März 1947 in voller Rüstigkeit sein siebzigstes Lebensjahr vollendete, ist am 18. März einer Lungenentzündung erlegen. Mit ihm verliert der Deutsche Kunsthandel seine markanteste Persönlichkeit. Als Enkel des Gründers der Leipziger Firma *C. G. Boerner*, der er fast fünfzig Jahre vorstand, bewirkte er in rastloser Tätigkeit deren Aufstieg bis zum bedeutendsten internationalen Spezialhaus für alte Graphik. Bereits fünf Jahre nach Schluß des ersten Weltkriegs konnte er den aufsehenerregenden Erfolg verbuchen, für zwei der größten staatlichen Kupferstichkabinette der Welt, den Print Room des *Britischen Museums* zu London und die *Albertina* zu Wien, Kupferstichdubletten zu versteigern, und leistete damit einen wichtigen Beitrag für die Wiederaufnahme internationaler kultureller Beziehungen. Kostbarste alte private und fürstliche Sammlungen folgten, ebenso Dublettenschätze aus Deutschen Museen, aber zum Beispiel auch aus dem Kabinett zu *Boston* und der *Eremitage* zu Leningrad. Daneben liefen bedeutende Zeichnungsauktionen und — schon seit 1904 — Versteigerungen seltener Miniaturen, Autographen und Bücher. Auch nach dem Konjunkturumschwung um 1930, der für den Kunsthandel schwierige Jahre brachte, versammelte Hans Boerner doch noch alljährlich an seinem Auktionstische bis zum zweiten großen Kriege die Kupferstichinteressenten aus aller Welt. Bis 1943 hielt er seine Versteigerungen aufrecht, obwohl sein Neffe und Teilhaber, Dr. *Wolfgang Boerner*, der zu seinem Geschäftsnachfolger ausersehen war, zur Wehrmacht eingezogen wurde.
Gegen Ende des Krieges verlor die Firma ihr traditionelles Geschäftslokal. Und zum größten Schmerze des Oheims kehrte der jüngere Partner aus sibirischer Gefangenschaft nie wieder nach der Heimat zurück, wohl einer der härtesten Schicksalsschläge, die den Senior treffen konnten. *E.T.*

Wilhelm Pinder, der bekannte Kunsthistoriker, von den Nazis als Ordinarius der Kunstgeschichte an die Universität Berlin berufen, starb im Mai dieses Jahres in Berlin. Auf seine problematische Persönlichkeit und sein Werk kommen wir demnächst ausführlicher zu sprechen.

Adolf Erbslöh, der 1881 in New York geborene, seit Jahren in Irschenhausen ansässige Maler, erlag am 2. Mai d. J. einem Herzleiden. Schüler von Ludwig Herterich, war er seit 1904 in München als Maler und Graphiker tätig. Vor dem ersten Weltkrieg gründete er mit Jawlensky, Kandinsky, Kanoldt die „Neue Künstlervereinigung, die damals radikalste Gruppe in München. Später gehörte er der Münchener Neuen Sezession an.

Im Anschluß an die Ausstellung „Oberschwäbische Kunst“, die im März 1947 in Ehingen (Donau) erfolgreich stattfand, wurde unter Förderung des Kulturausschusses des Kreises Ehingen (Donau) die *„Oberschwäbische Sezession“* gebildet, die sich u. a. Wahrung der künstlerischen Interessen der in Oberschwaben ansässigen Künstler, Duldsamkeit gegenüber jeder Kunstrichtung und kulturellen Austausch mit anderorts bestehenden Sezessionen zum Ziele setzt. Zum Vorsitzenden wurde der Kunstkritiker Herbert Karl Kraft gewählt.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Reform des Kunstgeschichtsstudiums in der russischen Zone.

Mit Rücksicht auf neuere Anschauungen über die soziale Funktion der Kunst hat eine Tagung deutscher Kunsthistoriker der russischen Zone, die zusammen mit Vertretern der russischen Militärverwaltung und der Volksbildungsbehörde unter dem Vorsitz von Prof. Wilhelm Worringer in Halle zusammentrat, neue Forderungen für die Ausbildung der Kunsthistoriker aufgestellt. Verlangt wurde zunächst, daß bei der Prüfung anstelle von zwei dem freien Ermessen überlassenen Nebenfächern, als die gewöhnlich Archäologie, Geschichte oder Literaturgeschichte gewählt wurden, bestimmte Wissenschaften, nämlich Philosophie, Soziologie, politische und soziale Gegenwartskunde, Geschichte und Kulturgeschichte obligatorisch sein sollen. Ein Überblick über die Kunst der gesamten Welt und die Kunst der Gegenwart wird gefordert. Den Abschluß des achtsemestrigen Studiums und die Vorbedingung für die Ablegung des Doktorexamens soll eine Prüfung bilden, durch die der Titel eines Lizentiaten oder Magisters der Kunstgeschichte erworben wird.

„Union bildender Künstler für erfinderische Kunst.“ In Stuttgart wurde kürzlich mit dem Sitz in Augsburg eine „Union bildender Künstler für erfinderische Kunst“ (ERF) gegründet. Sie will von der Tradition entschieden abrücken und geschlossene Ausstellungen ihrer in der amerikanischen Zone lebenden Mitglieder veranstalten. Der Union gehören unter anderen an: Prof. Willi Baumeister, Prof. Otto Baum, Stuttgart, H. C. Schmolck, Frankfurt, Max Ackermann, Stuttgart, und die Maler Nay und Kunz, Augsburg. (DENA)

Museum Folkwang. — Eine Berichtigung.

Eugen Vietta, in seinem Bericht über „Nordwestdeutsche Ausstellungen“ (Das Kunstwerk Heft IV, Seite 50) findet einen Wermutstropfen darin, daß, „wie man hört“, die Stadt Düsseldorf sich habe „die ihr angetragene Sammlung des Folkwang-Museums entgehen lassen“. Als Leiter des Folkwang-Museums stelle ich fest, daß Düsseldorf die genannte Sammlung sich nicht hat „entgehen“ lassen, einfach aus dem Grunde nicht, weil sie der Akademie-Stadt so wenig wie irgend einer anderen „angetragen“ worden ist. Man weiß in Essen, was man an dem Museum hat, und kein Mensch hierzulande denkt daran, es zu veräußern. Herr Vietta kann in Düsseldorf nicht falsch berichtet worden sein, er hat einfach falsch gehört. Es ist 25 Jahre her, daß Düsseldorf sich um das durch den Tod seines Gründers und Eigentümers Karl-Ernst Osthaus verwaiste *Hagener* Folkwang-Museum bewarb, mit seiner Bewerbung aber zu spät kam, da eine in Essen gebildete Stifter-Vereinigung verstanden hatte, schneller zu handeln; dies das einzige Faktum an der Nachricht. Daß es heute, nach einem Vierteljahrhundert, in verzerrter Gestalt als Neuigkeit vom Tage wiederkehrt, darf wohl ein grotesker Spuk genannt werden. Möchten sich nicht viele durch ihn haben verwirren lassen! Es könnte sonst an Essen sein, einen „Wermutstropfen“ in dieser Geschichte zu finden.
Dr. Köhn

Kunstsalon Krone

HAMBURG-ALTONA, PALMAILLE 120

Telefon 426 666

Gemälde erster Meister

Ankauf . Verkauf . Tausch

Übernahme ganzer künstlerischer Nachlässe

Gemälderestaurierung

Kunsthandlungen erhalten Werke in Kommission

Verlangen Sie Offerten und Fotos

L. N. MALMEDÉ

G.M.B.H.

*

ALTE MEISTER

ANTIQUITÄTEN

*

ANKAUF · VERKAUF

KÖLN

SCHILDERGASSE 107

RUF 73488

CARL SCHLÜTER

KUNST- UND AUKTIONS-SÄLE

*

KUNST UND

KUNSTGEWERBE ALLER ZEITEN

UND VÖLKER

*

Hamburg

JETZT VALENTINSKAMP 74

Angebote erbeten

Hamburger Buch- und Kunst-Auktionen

NÄCHSTER TERMIN

HERBST 1947

ANGEBOT WERTVOLLER

EINZELSTÜCKE UND SAMMLUNGEN

ERBETEN



Dr. Ernst Hauswedell

HAMBURG 36

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart

Druck Chr. Belser Stuttgart

Printed in Germany



NICOLO GUARDI. ANSICHT DES GROSSEN KANALS BEI SAN GEREMIA

